Los trabajos reunidos en este libro (en dos volúmenes *Semiótica* I - *Semiótica* II) constituyen el resultado de varios años de investigaciones de la autora en torno a los fundamentos de la *semiótica*, entendida como nueva ciencia, que retomando la epistemología de los estoicos y Platón, la axiomática de Peirce y las teorías de Saussure, y confrontándolas con la realidad de los textos —de la novela primitiva francesa a Philippe Sollers pasando por Mallarmé, Roussel— y los descubrimientos filosóficos y matemáticos cardinales de nuestra cultura occidental, entabla unas relaciones dialécticas —con Marx y Lenin entre bastidores— con las muestras más significativas del simbolismo de otras culturas ajenas a la nuestra.

Julia Kristeva empieza a sentar así las bases, señalando en cada caso sus deudas con otros investigadores y el lugar hasta donde han llegado nuestros conocimientos, de una ciencia nueva, la primera ciencia del *conocimiento materialista*, no dogmática, capaz de dar cuenta del texto y de cómo se engendra el sujeto en la historia, no sólo literaria, sino a secas.

UNIVERSIDAD DE CHILE
3560100488812
27.102
v.1

9 788424 502539

espiral EDITORIAL FUNDAMENTOS

SEMIOTICA 1

Kristeva

SEMIOTICA

Julia Kris

25 espiral/ensayo

V.1

JULIA KRISTEVA

Σημειωτική

(SEMIOTICA 1)

Luis E. Lunar M... $ 4.990.- Stgo. 16. VII 94.

27.102
V.1

TRADUCCION DE JOSE MARTIN ARANCIBIA

Título original: *Σημειωτικη. Recherches pour une sémanalyse*

© Editions du Seuil, 1969
© Editorial Fundamentos, Caracas 15. Madrid 4
1ª edición, 1978
2ª edición, 1981

Tomo I. ISBN-84-245-0252-3
Obra Completa ISBN-84-245-0253-1
Déposito legal: M-3922-1981

Printed in Spain. Impreso en España
Impreso por Julián Benita, Ulises 95, Madrid 33

Portada: Dibujo de Escher

JULIA KRISTEVA
Photo Sophie Bassouls
Copyright Seuil
(mention obligatoire)

discursos pretenden uno tras otro apoderarse de ese "objeto específico" que no se podría denominar sin colocarlo en una de las ideologías recuperadoras y que constituye el centro de nuestro interés, designado operativamente como *texto*.

¿Qué lugar ocupa ese objeto específico en la multiplicidad de las prácticas significantes? ¿Cuáles son las leyes de su funcionamiento? ¿Cuál su papel histórico y social? —Tales son otras tantas preguntas que se plantean hoy en día a la ciencia de las significaciones, a la SEMIOTICA, preguntas que no han dejado de atraer al pensamiento y a las que determinado saber positivo acompañado de un oscurantismo estético se niega a otorgar su lugar.

Entre la mistificación de un idealismo sublimado y sublimante y la negativa del cientifismo, la *especificidad* del trabajo en la lengua persiste, e incluso se acentúa desde hace un siglo, de forma que excava cada vez más firmemente su *terreno* propio, cada vez más inaccesible a los intentos del ensayismo psicológico, sociológico y estético. Se hace sentir la falta de un conjunto conceptual que accedería a la particularidad del "texto", extraería sus líneas de fuerza y de mutación, su transformación histórica y su impacto sobre el conjunto de las prácticas significantes.

A. Trabajar la lengua implica necesariamente remontarse al germen mismo en que apuntan el sentido y su sujeto. Es decir que el "productor" de la lengua (Mallarmé) se ve obligado a un nacimiento permanente, o mejor aún, que a las puertas del nacimiento *explora* lo que le precede. Sin ser un "niño" heraclitiano que se divierte con sus juegos, es ese anciano que regresa a antes de su nacimiento para designar a los que hablan que son hablados. Sumergido en la lengua, el "texto" es por consiguiente

lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual. Así, sin estar en el "origen" del lenguaje[1] y eliminando la cuestión misma de origen, el "texto" (poético, literario o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo *no recita*, aun si los señala. Esa vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el *significante*: la huella sonora que Saussure ve que envuelve al sentido, un significante que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano.

Designaremos por *significancia* ese *trabajo* de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada. El *semanálisis* que estudiará en el *texto* la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante con el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde

1. "A partir de la teología de los poetas que fue la primera metafísica y apoyándonos en la lógica poética que de ella surgió, vamos ahora a buscar los orígenes de las lenguas y de las letras" (Giambattista Vico (1668-1744), *La nueva Ciencia*, ed. Nagel, 1953, § 428). "Nos parece pues evidente que es en virtud de las leyes necesarias de la naturaleza humana como el lenguaje poético precedió a la aparición de la prosa..." (*ibid.*, § 460). Herder buscaba en el acto poético el modelo de la aparición de las primeras palabras. Igualmente, Carlyle (*Historia inconclusa de la literatura alemana*, ed. Universidad de Kentucky Press, 1951, p. 3) sostiene que la esfera literaria se "halla en nuestra naturaleza más íntima y abarca las bases primeras en que se origina el pensamiento y la acción". Se encuentra una idea similar en Nietzsche en su tesis del arte necromántico: remontándose al pasado, restituye al hombre su infancia.

se reúnen los gérmenes de lo que *significará* en presencia de la lengua.

B. Ese trabajo, justamente, pone en cuestión las leyes de los discursos establecidos, y presenta un terreno propicio donde pueden hacerse escuchar nuevos discursos. Llegar a los tabúes de la lengua redistribuyendo sus categorías gramaticales y retocando sus leyes semánticas, es pues alcanzar también a los tabúes sociales e históricos, pero esta regla contiene también un imperativo: el *sentido* dicho y comunicado del texto (del feno-texto estructurado) *habla* y *representa* esa acción revolucionaria que *lleva a cabo* la significancia, a condicion de hallar su equivalente en el escenario de la realidad social. Así mediante un doble juego: en la materia de la lengua y en la historia social, el texto *se plantea* en lo real que lo engendra: forma parte del vasto proceso del movimiento material e histórico si no se limita —en tanto que significado— a autodescribirse o a hundirse en una fantasmagoría subjetivista.

Dicho de otro modo, al no ser el texto ese lenguaje comunicativo que codifica la gramática, no se contenta con *representar* —con *significar* lo real. Allá donde significa, en ese efecto desfasado aquí presente en que representa, participa en la servidumbre, en la transformación de lo real que aprehende en el momento de su no-clausura. En otros términos, sin reunir —simular— un real fijo, construye el teatro móvil de su movimiento al que contribuye y del que es el *atributo*. Transformando la materia de la *lengua* (*su organización lógica y gramatical*), y llevando allí la relación de las fuerzas sociales desde el escenario histórico (en sus *significados* regulados por el *paraje del sujeto* del enunciado comunicado), el texto se liga —se lee— doblemente con relación a lo real: a la lengua (desfasada y transformada), a la sociedad (a cuya

transformación se *pliega*). Si desarregla y transforma el sistema semiótico que regula el intercambio social, y al mismo tiempo deposita en las instancias discursivas las instancias activas del proceso social, el texto no podrá construirse como un signo ni en el primero ni en el segundo tiempo de su articulación, ni en su conjunto. El texto no *denomina* ni *determina* un exterior: designa como un *atributo* (una *concordancia*) esa movilidad heraclitiana que ninguna teoría del lenguaje-signo ha podido admitir, y que desafía los postulados platónicos de la *esencia* de las cosas y de su *forma*[2], sustituyéndolos por otro lenguaje, otro conocimiento, cuya materialidad en el texto se empieza apenas ahora a aprehender. El texto, pues, está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas) y hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso. Sus dos registros, cuyo funcionamiento es autónomo, pueden des-

2. Se sabe que si para Protágoras "la parte más importante de la educación consiste en ser un conocedor de poesía" (338 *e*), en cambio Platón no se toma en serio la "sabiduría" poética (*Cratilo*, 391-397) cuando no condena su influencia transformadora y liberadora sobre las multitudes (*Leyes*). Es sorprendente que la teoría platónica de las Formas que se ve encausada por el trabajo poético en la lengua (su movilidad, su ausencia de fijeza, etc.) halle por otra parte y al mismo tiempo un adversario indomable en la doctrina de Heráclito. Y es perfectamente natural que en su combate para imponer sus tesis sobre la lengua como *instrumento de expresión* con finalidad *didáctica* (387 *a*, *b*), sobre la *esencia* estable y definida de las cosas cuyos nombres son imágenes engañosas (439 *b*) —hay pues que conocer la esencia de las cosas sin pasar por los nombres: henos en el punto de partida de la metafísica postplatónica hasta hoy— Platón, después de haber desacreditado a los poetas (el texto de Homero no le proporciona pruebas de la estabilidad de la esencia), acabe por tomarlas con el discípulo de Heráclito y el principio heraclitiano de cambio *(Cratilo)*.

unirse en prácticas menores en las que un retoque del sistema significativo deje intacta la representación ideológica que vehicula, o a la inversa: se unen en los textos que señalan los bloques históricos.

Al convertirse la significancia en una infinidad diferenciada cuya combinación ilimitada no topa nunca con límites, la "literatura"/el texto sustrae el sujeto a su identificación con el discurso comunicado, y con ese mismo movimiento quiebra su disposición de espejo que refleja las "estructuras" de un exterior. *Engendrado* por un exterior real e infinito en su movimiento material (y que no es su "efecto" casual), e incorporando a su "destinatario" en la combinatoria de sus rasgos, el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible. Este estado —esta práctica— del lenguaje en el texto lo sustrae a toda dependencia de una exterioridad metafísica, aunque sea intencional, y por lo tanto de todo *expresionismo* y de toda *finalidad*, lo que también quiere decir del evolucionismo y de la subordinación instrumental a una historia sin lengua[3] sin apartarle en cambio de lo que constituye su papel en el escenario histórico: señalar, practicándolas en la materia de la lengua, las transformaciones de lo real histórico y social.

Este significante (que ya no es Uno, puesto que ya no depende de Un Sentido) textual es una red de diferencias que señalan y/o se unen a las mutaciones de los bloques históricos. Visto desde la cadena comunicativa y expresiva del sujeto, la red deja caer:

— un *sagrado:* cuando el sujeto piensa Un centro regente-intencional de la red;

3. La teoría clásica consideraba la literatura y el arte en general como una *imitación*: "Imitar es algo natural en los hombres y se manifiesta desde su infancia... y en segundo lugar todos los hombres se complacen en las imitaciones" (Aristóteles, *Poética*). La *mímesis* aristotélica, cuya sutileza está lejos de haber sido revelada, fue entendida a lo largo de la historia de la teoría literaria como una copia, un reflejo, un calco de un exterior autónomo, para servir de apoyo a las exigencias de un *realismo* literario. A la literatura concebida pues como un arte, le fue asignado el terreno de las *percepciones*, opuesto al de los *conocimientos*. Esta distinción que encontramos en Plotino (*Enneádas*, IV, 87: Διττῆς δὲ οὔσεως ταύτης οὔσης, τῆς μὲν νοητῆς, τῆς δὲ αἰσθητῆς /Así la naturaleza tiene dos aspectos, uno inteligible, otro sensible) fue recogida por Baumgarten, quien fundó, con la palabra, el discurso *estético*: "Los filósofos griegos y los padres de la iglesia han distinguido siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* (αἰσθητά) y *cosas conocidas* (νοητά). Es absolutamente evidente que no igualaban las cosas inteligibles a las cosas sensibles cuando honraban con esta palabra cosas tan alejadas del sentido (y por lo tanto de las imágenes). Por consiguiente, las cosas intelectuales deben ser conocidas por una facultad superior como objetos de la lógica; las cosas percibidas deben ser estudiadas por una facultad inferior como objetos de la ciencia de las percepciones o *estética* (Al. G. Baumgarten, *Reflexiones sobre la poesía*, § 116 —ed. Univ. de California Press, 1954). Y más adelante: "la *retórica general* puede ser definida como representaciones de los sentidos, la *poética general* como la ciencia que trata generalmente de la presentación perfecta de las representaciones sensitivas" (*ibid.*, § 117).

Si para la estética idealista de Kant lo "estético" es un *juicio universal* pero subjetivo por opuesto a lo *conceptual*, en Hegel el arte del verbo denominado "poesía" se convierte en la expresión suprema de la Idea en su movimiento de particularización: "(la poesía) abarca la totalidad del espíritu humano, lo que implica su particularización en las más variadas direcciones" (Hegel, *Estética*, "La poesía I", ed. Aubier, p. 37). Puesta así en paralelo con la filosofía especulativa, la poesía es al mismo tiempo diferenciada de ella a causa de la relación que establece entre el *todo* y la *parte*: "Ciertamente, sus obras deben poseer una unidad concordante, y lo que anima el todo debe estar igualmente presente en lo particular, pero esta presencia, en lugar de ser marcada y hecha notar por el arte, debe permanecer como un en-sí interior, semejante al alma que está presente en todos los miembros, sin darles

— una *magia*, cuando el sujeto se pone al abrigo de la instancia dominante del exterior que la red, mediante un gesto inverso, tendría como finalidad dominar, cambiar, orientar;

— un *efecto* (literario, "hermoso"): cuando el sujeto se identifica a su otro —al destinatario— para ofrecerle (para ofrecerse) la red bajo una forma fantasmagórica, *ersatz* del placer.

Extraer la red de este triple nudo: del Uno, del Exterior y del Otro, nudos en que se traba, para erguirse, el Sujeto, —sería quizás abordarlo en lo que tiene de específicamente propio, a saber: la transformación que hace

---

la apariencia de una existencia independiente" (*ibid.*, p. 49). Así, siendo una *expresión* —una exteriorización particularizante— de la Idea y porque es *lengua*, la poesía es una representación interiorizante que acerca la Idea lo más posible del Sujeto: "La fuerza de la creación poética consiste pues en que la poesía modela un contenido interiormente, sin recurrir a figuras exteriores o a sucesiones de melodías: al hacerlo, transforma la objetividad exterior en una objetividad interior que el espíritu exterioriza para la representación, bajo la forma misma bajo la que se halla esa objetividad y debe hallarse en el espíritu" (*ibid.*, p. 74). Evocado para justificar la subjetivización del movimiento poético, el hecho de que la poesía sea *verbal* es pronto dejado a un lado: Hegel se niega a pensar la materialidad de la lengua: "Ese lado verbal de la poesía podría dar lugar a consideraciones infinitas e infinitamente variadas de las que creo, empero, que debo abstenerme para ocuparme de los temas más importantes que me aguardan" (*ibid.*, p. 83).

Estas reproducciones de determinados momentos ideológicos de la concepción del texto — que cortan en dos la página y tienden a invadirla— no están destinadas únicamente a designar que lo que va escrito en la parte superior, como un iceberg, debe leerse sobre el fondo de una pesada tradición. Indican también el macizo fondo idealista del que debe poder emerger una teoría del texto: el del Sujeto y de la Expresión, ese fondo que se halla en ocasiones recogido sin criticar por discursos de pretensión materialista, que buscan en la literatura una expresión del sujeto colectivo de la historia.

experimentar a sus categorías, y construir su territorio fuera de ellas. Es, con ese mismo gesto, darse en el *texto* un nuevo campo conceptual que ningún *discurso* puede proponer.

C. Area específica de la realidad social —de la historia—, el *texto* impide la identificación del lenguaje como sistema de comunicación de sentido, con la historia como un todo lineal. Es decir, que impide la constitución de un continuo simbólico que haga de linearidad histórica y que no pagará nunca —cualesquiera que sean las justificaciones sociológicas y psicológicas que se le puedan dar— su *deuda* a la razón gramatical y semántica de la superficie lingüística de comunicación. Haciendo estallar la superficie de la lengua, el texto es el "objeto" que permitirá quebrar la mecánica conceptual que instala una linearidad histórica, y leer una *historia estratificada:* de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un único sentido y formada por tipos de *prácticas significantes* cuya serie plural no tiene origen ni fin. Así se perfilará otra historia, que subyace a la historia lineal: la historia recursivamente estratificada de las *significancias* cuya faceta superficial es lo único que representan el lenguaje comunicativo y su ideología subyacente (sociológica, historicista o subjetivista). Ese papel, el texto lo representa en toda sociedad actual: se le pide inconscientemente, se le prohibe o se le hace difícil *en la práctica.*

D. Si el texto permite esa transformación en volumen de la línea histórica, no por ello deja de mantener relaciones precisas con los distintos tipos de prácticas significativas en la historia corriente: en el bloque social evolutivo.

En una época prehistórica/precientífica, el trabajo

en la lengua se oponía a la actividad mítica[4]; y sin caer en la sicosis dominada por la magia[5], pero rozándola —se podría decir, conociéndola—, se ofrecía como el *intervalo* entre dos absolutos: el Sentido sin lengua por encima del referente (si tal es la ley del mito) y el Cuerpo de la lengua que engloba lo real (si tal es la ley del rito mágico). Un intervalo situado como adorno, es decir aplastado, pero que permite el funcionamiento de los términos del sistema. Intervalo que, en el curso de los tiempos, se alejará de su proximidad con el rito para

4. "Se podría definir el mito como ese modo de discurso en que el valor de la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero. A ese respecto, el lugar del mito, en la escala de los modos de expresión lingüística, está en el extremo opuesto a la poesía, a pesar de lo que se haya dicho para acercarlos. La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir a una lengua extranjera, y toda traducción implica múltiples deformaciones. Por el contrario, el valor del mito como mito persiste, a pesar de la peor traducción. Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y de la cultura de la población donde fue recogido, un mito es percibido como mito por todo lector, en el mundo entero. La sustancia del mito no reside ni en el estilo ni el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la historia que se cuenta en él. El mito es lenguaje; pero un lenguaje que trabaja a un nivel muy elevado, y cuyo sentido llega, si se puede decir, a *despegar* del cimiento lingüístico sobre el que comenzó a rodar" (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, ed. Plon, 1958, p. 232).

5. Analizando la magia en las sociedades denominadas primitivas, Geza Roheim la identifica con los procesos de sublimación y afirma: "la magia en su forma primera y original es el elemento fundamental del pensamiento, la fase inicial de toda actividad... La tendencia orientada hacia el objeto (líbido o destrudo) es desviada y fijada sobre el Ego (narcisismo secundario) para constituir objetos intermediarios (cultura) y al hacerlo dominar la realidad con sólo nuestra magia" (*Magie et schizophrénie*, ed. Anthropos, 1969, p. 101-102; cf. también para esta tesis de Roheim, *The Origin and Function of Culture*, Nueva York, Nervous and Mental Disease Monographs, 1943).

aproximarse al mito: aproximación exigida paradójicamente por una necesidad social de realismo, entendiendo éste como un abandono del cuerpo de la lengua.

En la modernidad, opuesto habitualmente al conocimiento científico formal[6], el texto "extraño a la lengua" nos parece actualmente que es la operación misma que

6. Como observa Croce (*La Poésie*, P.U.F., 1951, p. 9), "es en relación con la poesía como fue abandonado por primera vez el concepto del conocer receptivo y planteado el del conocer como hacer". Pensada en relación con la actividad científica, la literatura sucumbe a dos actitudes igualmente censurantes. Puede ser desterrada del orden del conocimiento y declarada del orden de la impresión, de la excitación, de la naturaleza (en razón, por ejemplo, de su obediencia al principio de la "economía de la energía mental del receptor", cf. Herbert Spencer, *Philosophie of Style, An Essay*, Nueva York, 1880); de la apreciación (el discurso poético, para Charles Morris "significa mediante signos cuyo modo es apreciativo, y su finalidad principal consiste en provocar el acuerdo del intérprete de que lo que es significado debe ocupar un lugar preferente en su comportamiento apreciativo", cf. *Signs, Language and Behavior*, Nueva York, 1946); de la emoción opuesta a los discursos referenciales (para Odgen y Richards, *The Meaning of "Meaning"*, Londres, 1923, el discurso referencial se opone al tipo emotivo de discurso). Según la vieja fórmula "Sorbonae nullum jus in Parnasso", todo intento científico es declarado inadecuado e impotente frente al "discurso emocional".

El cientifismo positivista comparte la misma definición del arte, aun reconociendo que la ciencia puede y debe estudiar su terreno. "El arte es una expresión emotiva... Los objetos estéticos sirven de símbolos que expresan los estados emocionales. El artista, como quien le mira o le escucha, la obra de arte, introduce significaciones emotivas (emotive meanings) en el objeto físico consistente en una pintura extendida sobre un soporte, o en sonidos producidos por instrumentos musicales. La expresión simbólica de la significación emotiva es una finalidad natural, es decir, representa un valor que aspiramos a gozar. La evaluación es una característica general de las actividades orientadas del hombre (human goal activities), y es oportuno estudiar su naturaleza lógica en su generalidad, sin limitarla al análisis del arte" (H. Rei-

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPTO. DE CIENCIAS HISTORICAS
BIBLIOTECA

introduce a *través de la lengua* ese trabajo que incumbe *manifiestamente* a la ciencia y que vela la carga representativa y comunicativa del habla, a saber: la pluralización de los sistemas abiertos de notaciones, no sometidos al centro regulador de un sentido. Sin oponerse al acto científico (la batalla del "concepto y de la imagen" ya no rige hoy en día), pero lejos de igualarse a él y sin pre-

---

chenbach, *The Rise of Scientific Philosophies*, Univ. of California Press, 1956, p. 313).

Otro tipo de positivismo que no anda lejos de confundirse con un materialismo mecanicista, asigna al "arte" como función predominante la función *cognitiva*, y llega incluso a identificarlo con la ciencia: "... como la ciencia, es una actividad mental, puesto que llevamos determinados conocimientos del mundo al reino del conocimiento objetivamente válido; ...el papel particular del arte consiste en actuar de tal suerte con el contenido emocional del mundo. Según ese punto de vista, por consiguiente, la función del arte no es proporcionar a quien lo percibe ninguna clase de placer, por noble que sea, sino hacerle conocer algo que antes no sabía" (Otto Baensch, "Kunst und Geful", en *Logos*, 1923, trad. en inglés en *Reflections on Art*, ed. de S. K. Langer, Baltimore, The Johns Hopkins Press and London, Oxf. Univ. Press, 1959, p. 10-36). Si, en efecto, un texto pone en funcionamiento una notación rítmica del significante y del significado obedeciendo a las leyes que se ha dado, y se emparenta así con el intento científico, resulta imposible identificar los dos tipos de prácticas significativas (como lo hace H. Read, *The Forms of Things unknown*, Londres, Faber & Faber, 1960, p. 21: "La finalidad fundamental del artista es idéntica a la del sabio: enunciar un hecho... No puedo pensar ningún criterio de verdad en ciencia que no se aplique con idéntico vigor al arte"). Incluso si no se acepta el modo de definir el "arte" y la "ciencia" de Read al subordinarlos a la enunciación de un hecho, y si se definen sus prácticas mediante las leyes de su lógica interna, no deja de ocurrir que la formulación de un texto inserte o no en el *discurso ideológico* la operación formularia de la ciencia contemporánea, y como tal se sustrae a toda neutralidad científica, a todo sistema de verdad extra-subjetivo, y por lo tanto, extra-ideológico, para acentuarse como una *práctica* incluida en el proceso social en curso.

tender sustituirlo, el texto inscribe su territorio fuera de la ciencia y a través de la ideología, como una puesta en lengua de la notación científica. El texto transpone al lenguaje, y por lo tanto para la historia social, los retoques históricos de la significancia que recuerdan los que se encuentran señalados en su propio territorio por el descubrimiento científico. Esta transposición no podría operarse —o resultaría caduca, encerrada en otro lugar mental y subjetivista—, si la formulación textual no se apoyase en la práctica social y política, y por lo tanto en la ideología de la clase progresista de la época. Así, *transponiendo* una operación de la inscripción científica y *hablando* una actitud de clase, es decir *representándola* en el significado de lo que se escucha como *Un* sentido (una estructura), la práctica textual descentra el tema de un discurso (de un sentido, de una estructura) y se construye como la operación de su pulverización en una infinidad diferenciada. Al mismo tiempo, el texto evita censurar la explotación "científica" de la infinidad significante, censura llevada simultáneamente por una actitud estética y por un realismo ingenuo.

Así vemos en la actualidad cómo el texto se convierte en el terreno en que se *juega*, se *practica* y se *presenta* la refundición epistemológica, social y política. El texto literario atraviesa actualmente el rostro de la ciencia, de la ideología y de la política como discurso, y se ofrece para confrontarlas, desplegarlas, refundirlas. Plural, plurilingüístico en ocasiones y polifónico a menudo (por la multiplicidad de tipos de enunciados que articula), presentifica la gráfica de ese cristal que es el trabajo de la significancia tomada en un punto preciso de su infinidad: un punto presente de *la historia* en que esa infinidad *insiste*.

La particularidad del *texto* así designado le separa radicalmente de la noción de "obra literaria" sacada a la

luz por una interpretación expresionista y fenomenológica, fácilmente populista, sorda y ciega al registro de los estratos diferenciados y confrontados en el significante hojeado —multiplicado— de la lengua: diferenciación y confrontación cuya relación científica con el goce que pulveriza al tema es vista claramente por la teoría freudiana, y que la práctica textual denominada de vanguardia, contemporánea y posterior al corte epistemológico operado por el marxismo, acentúa de modo históricamente destacado.

Pero si el concepto de *texto* aquí planteado escapa a la influencia del objeto literario solicitado a la vez por el sociologismo vulgar y el esteticismo, no habrá que confundirlo con ese objeto plano que la lingüística plantea como *texto* esforzándose por precisar las "reglas verificables" de sus articulaciones y transformaciones. Una descripción positivista de la gramaticalidad (sintáctica o semántica) o de la agramaticalidad, no bastará para definir la especificidad del texto tal como se lee aquí. Su estudio atañerá a un análisis del acto significativo —a un cuestionamiento de las categorías mismas de la gramaticalidad—, y no podrá pretender proporcionar un sistema de reglas formales que acabarían por cubrir sin remanente el trabajo de la significancia. Ese trabajo es siempre un *excedente* que supera las reglas del discurso comunicativo, y como tal *insistente* en la presencia de la fórmula textual. El texto no es un conjunto de enunciados gramaticales o agramaticales; es *lo* que se deja leer a través de la particularidad de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua cuyo recuerdo evoca: la historia. Es decir que es una práctica compleja cuyas grafés deben ser aprehendidas por una *teoría* del acto significativo específico que tiene allí lugar a *través* de la lengua, y es únicamente en esa medida

como la ciencia del texto tendrá algo que ver con la descripción lingüística.

II.

El movimiento del conocimiento científico, eso es lo esencial.

Se plantea entonces el problema de afirmar el derecho a la existencia de un *discurso* que daría cuenta del funcionamiento textual, y de esbozar los primeros intentos de construcción de ese discurso. La semiótica parece ofrecernos hoy un terreno no cercado por la elaboración de ese discurso. Es importante recordar que las primeras reflexiones sistemáticas sobre el *signo* —σημεῖον— fueron las de los estoicos y coincidieron con el origen de la epistemología antigua. Tomándola con lo que se cree que es el núcleo de la significación, la semiótica recoge ese σημεῖον sobre el fondo del largo desarrollo de las ciencias del discurso (lingüística, lógica) y de su sobredeterminante —las matemáticas, y se escribe como un *cálculo lógico*, a semejanza del vasto proyecto leibniziano, de los diferentes modos de *significar*. Es decir, que el intento semiótico se une de alguna manera al intento axiomático fundado por Boole, de Morgan, Peirce, Peano, Zermelo, Frege, Russel, Hilbert, etc. En efecto, es a uno de los primeros axiomáticos, Charles Sanders Peirce, a quien se debe el empleo moderno del término *semiótica*[7]. Pero si

7. "La lógica en su sentido general es, creo haberlo mostrado, únicamente otra palabra para hablar de semiótica (σημειωτικὴ), una doctrina 'casi-necesaria' o formal, de los signos. Describiendo la doctrina como 'casi-necesaria' o formal, he visto que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de tales

la vía axiomática exportada fuera del terreno matemático desemboca en el callejón sin salida del subjetivismo positivista (consagrado por la *Construcción lógica del mundo* de R. Carnap), no por ello el proyecto semiótico es menos abierto y lleno de promesas. Quizás se deba buscar la razón de ello en la acepción de la semiótica que se puede detectar en las breves indicaciones de Ferdinand de Saussure[8]. Observemos la importancia que para nosotros se desprende de la *semiología* saussuriana:

A. La semiótica se construirá como una *ciencia* de los discursos. Para acceder al estatuto científico, precisará, en un primer momento, basarse en una entidad formal, es decir desprender, en el discurso reflexivo de un "real", una entidad sin exterior. Tal es para Saussure el signo lingüístico. Su exclusión del referente y su carácter arbitrario[9] aparecen en la actualidad como postulados teóricos que permiten o justifican la posibilidad de una axiomatización de los discursos.

B. "...en ese sentido, la lingüística puede convertirse en el patrón general de toda semiología[10], aunque la lengua no sea más que un sistema particular[11]". Se enuncia así la posibilidad para la semiótica de poder escapar a las leyes de la significación de los discursos como sistemas de comunicación, y de pensar otros terrenos de la *significancia*. Se pronuncia pues un primer aviso contra la matriz del signo —que se pondrá en obra en la propia labor de Saussure consagrada a *textos*, los *Anagramas*, que trazan una lógica textual diferente de la regida por el signo. El problema del examen crítico de la noción de *signo* se plantea pues a todo intento semiótico: su definición, su desarrollo histórico, su validez en, y sus relaciones con, los diferentes tipos de prácticas significativas. La semiótica no podría hacerse más que cumpliendo a rajatabla la ley en que se basa, a saber el desentrelazamiento de los intentos significativos, y ello implica que vuelva incesantemente sobre sus propias bases, las piense y las transforme. Más que "semiología", o "semiótica", esta ciencia se construye como una crítica del sentido, de sus elementos y leyes —como un *semanálisis*.

C. "Corresponde al psicólogo determinar el lugar exacto de la semiología", escribe Saussure, y plantea así el problema esencial: el del lugar del semanálisis en el

observaciones, mediante un proceso que no me niego a denominar Abstracción, nos vemos llevados a juicios eminentemente falibles, y por consiguiente en un sentido absolutamente necesarios, relativos a lo que *deben ser* los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia 'científica'..." (*Philosophical Writings of Peirce*, ed. de J. Buchler, 1955, p. 98).

8. "Se puede concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; sería una parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general; la llamaremos *semiología* (del griego *semeion*, 'signo'). Nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Como aún no existe, no se puede decir cómo será; pero tiene derecho a existir, su lugar está determinado por adelantado. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general, las leyes que descubra la semiología serán aplicables a la lingüística, y ésta se encontrará así vinculada a un terreno bien definido en el conjunto de los hechos humanos. Compete al psicólogo el determinar el lugar exacto de la semiología" (*Cours de linguistique générale*, p. 33).

9. Para la crítica de la noción de la arbitrariedad del signo, cf. E. Benveniste, "Nature du signe linguistique", en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966.

10. Sobre las relaciones semiología-lingüística, cf. R. Barthes "Eléments de sémiologie", en *Communication*, núm. 4; J. Derrida, *De la grammatologie*, ed. de Minuit, y "Grammatologie et sémiologie", en *Information sur les sciences sociales*, núm. 4, 1968.

11. F. de Saussure, *Cours*..., p. 101.

sistema de las ciencias. Hoy en día, resulta evidente que el psicólogo e incluso el psicoanalista, aislado, difícilmente podría precisar el lugar del semanálisis: esta especificidad se debería quizás a una teoría general del funcionamiento simbólico, para cuya constitución resulta indispensable la aportación de la semiótica. Se debería, empero, escuchar la propuesta saussuriana como una advertencia de que la semiótica no podrá ser una neutralidad formal semejante a la de la axiomática pura, ni incluso a la de la lógica y de la lingüística. Explorando los *discursos*, la semiótica participa en ese "intercambio de aplicaciones" entre las ciencias que el materialismo racional de Bachelard ha sido de los primeros en pensar, y se sitúa en la conjunción de varias ciencias, producidas a su vez por el proceso de interpenetración de las ciencias.

Ahora bien, si se intenta evitar concebirla como un intento que capitaliza el sentido y crea así el campo unificado y totalizante de una nueva suma teológica, y, para empezar a sitiar el *lugar semiótico*, es importante precisar sus relaciones con las demás ciencias[12].

12. Después de Augusto Comte, la filosofía idealista moderna, sea subjetivista (la del círculo positivista de Viena, por ejemplo) u objetivista (como el neotomismo), intenta asignar a la ciencia un lugar en el sistema de las actividades humanas y plantear relaciones entre las distintas ciencias. Hay numerosas obras que abordan estos problemas (vamos a citar algunas significativas de los años anteriores a la renovación psicoanalítica y a la aparición de la semiótica durante los años sesenta: NEOTOMISTAS: J. Maritain, *De Bergson à Thomas d'Aquin*, Nueva York, 1944; M. de Wulf, *Initiation à la philosophie thomiste*, 1949; Nicolai Hartmann, *Philosophie der Natur*, Berlín, 1950; Günter Jacoby, *Allgemeine Ontologie der Wirklichkeit*, B., II, 1955; para la crítica de estos filósofos teológicos, cf. G. Klauss, *Jesuiten, Gott, Materie*, Berlín, 1957. NEOPOSITIVISTAS: Philipp Frank, *Philosophie of Science. The Link between Science and Philosophie*, Nueva Jersey, 1957; Gustav Bergmann, *Philosophie of Science*, Madison, 1957), e

Es una relación semejante a la que une la matemática a las metamatemáticas, pero expuesta a una escala general, que abarca toda construcción significativa, la que atribuye su lugar a la semiótica. Relación de apartamiento con relación a los sistemas significativos, con relación por lo tanto a las diferentes prácticas significativas que *plantean* la "naturaleza", producen "textos", presentan "ciencias".

La semiótica, al mismo tiempo, forma parte del cuerpo de las ciencias porque teniendo un objeto específico: los modos y las leyes de la significación (la sociedad, el pensamiento), y porque elaborándose en el cruce de otras ciencias, se reserva también una *distancia teórica* que le permite pensar los discursos teóricos de que forma parte, para extraer también con ello el fundamento científico del *materialismo dialéctico*.

intentan una clasificación de las ciencias. Otros, siguiendo el escepticismo de J. Venn, *Principles of Empirical and Inductive Logic*, 1889, se niegan a pensar la unidad diversificada de las ciencias y se unen así a un relativismo subjetivo que no anda lejos del idealismo objetivo. Es sorprendente, empero, ver que estas filosofías, aun en obras más recientes, incluidos los sucesores de la epistemología magistral de Husserl, desechando la revolución freudiana, evitan plantear el problema del acto significativo tal como permite sacarlo a discusión la abertura freudiana, en su origen y transformación, y concebir la posibilidad de una *ciencia* que lo tendría por "objeto".

La filosofía marxista en sus intentos epistemológicos, a menudo mezclados con un naturalismo que olvida (y por lo tanto no analiza) la parte del proceso significativo (del sentido y del sujeto) que produce los conceptos, y presa de un evolucionismo inconscientemente hegeliano (Strumilin, *La Science et le développement des forces productives*, Moscú, 1954), ha presentado una clasificación de las ciencias desde el punto de vista del materialismo dialéctico en la que, más que en las clasificaciones positivistas, hallará su lugar la semiótica. (Cf. B. A. Kedrof, *Classification des Sciences*, t. II, Moscú, 1965, p. 469).

En su clasificación de las ciencias, Peirce reserva un lugar especial a las *theorics*, que sitúa entre la *filosofía* y la *idioscopía*[13] (a la que pertenecen las ciencias físicas y las ciencias humanas). La *teórica* es una sub-clase de las ciencias filosóficas (lógica, estética, ética, etc.) junto a lo que Peirce denomina "necessary philosophy" y que según él puede ser llamado "*epistemy* porque únicamente ésta, de todas las ciencias, realiza la concepción platónica y generalmente helénica de ἐπιστημη". "Esta subclase no tiene más que dos divisiones que apenas pueden clasificarse como órdenes o más bien familias: la *cronoteoría* y la *topoteoría*. Este tipo de estudio está aún en sus comienzos. Pocos reconocen que hay en él algo que no sea una especulación ideal. Puede que en el futuro la sub-clase sea completada con otros órdenes". La semiótica nos parece en la actualidad que puede construirse como tal *teórica*: ciencia del tiempo (cronoteoría) y topografía del acto significativo (topoteoría).

Instancia que piensa las leyes de la significancia sin dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo en la que falta el lugar del sujeto, pero incluyendo en el trazado de su teorización sus topologías, y al hacerlo volviéndose sobre sí misma como sobre uno de sus objetos, la semiótica/el semanálisis se construirá en efecto como una *lógica*. Pero más bien que una lógica formal, será quizás lo que se ha podido denominar "*lógica dialéctica*" —término cuyos dos componentes neutralizan recíprocamente la teleología de la dialéctica idealista y la censura ejercida sobre el sujeto en la lógica formal.

13. El término "idioscopía" ha sido tomado a Bentham y designa "unas ciencias especiales", escribe Peirce, "que dependen de una observación especial y atraviesan o bien otras exploraciones, o bien ciertas presencias en los sentidos..." ("Philosophie and the Science: A classification", en *Philosophical Writings...*, p. 66).

Operando un "intercambio de aplicaciones" entre la sociología, las matemáticas, el psicoanálisis, la lingüística y la lógica, la semiótica se convierte en la palanca que guía las ciencias hacia la elaboración de una gnoseología materialista. Mediante la intervención semiótica, el sistema de las ciencias se ve descentrado y obligado a volverse hacia el materialismo dialéctico, es decir producir una gnoseología. El sistema científico es extraído de su banalidad y se le añade una profundidad que piensa las operaciones que le constituyen —un fondo que piensa la actividad significativa.

Así, la semiótica en tanto que semanálisis y/o *crítica* de su propio método (su objeto, sus modelos, su discurso planteados por el *signo*), participa de una actividad *filosófica* (en el sentido kantiano del término). Ahora bien, es justamente el lugar semiótico el que refunde la distinción filosofía/ciencia: en ese lugar y a partir de él, la filosofía no puede ignorar los discursos —los sistemas significativos— de las ciencias, y las ciencias no pueden olvidar que son discursos —sistemas significativos. Lugar de penetración de la ciencia en la filosofía y de análisis crítico de la actividad científica, el *semanálisis* se diseña como la *articulación* que permite la constitución quebrada, estratificada, diferenciada de una *gnoseología materialista*, es decir de una teoría científica de los sistemas significativos en la historia y de la historia como sistema significativo. Así decimos que el semanálisis extrae el conjunto de los sistemas significativos de las ciencias de su univocidad no-crítica (orientada hacia su objeto y que ignora a su sujeto), ordena críticamente los sistemas significativos, y contribuye así a la fundamentación no de un Sistema del Saber, sino de una continuidad discreta de proposiciones sobre las prácticas significativas.

El semanálisis cuyo proyecto es, pues, ante todo crítico, no se construirá como un edificio terminado, "en-

ciclopedia general de las estructuras semióticas", y menos aún como la última cima, el *metalenguaje* "final" y "saturado" de una imbricación de lenguajes, cada uno de los cuales toma al otro por "plano de contenido". Si tal es la intención de la *metasemiología* de Hjelmslev[14] en cambio el semanálisis desgarra la neutralidad secreta

14. La teoría semiótica de Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, ed. Gredos, España, 1974), por su precisión y su amplitud, y a pesar de su extremada abstracción (el anti-humanismo convertido en un logicismo apriorista), es sin duda la mejor definida de las que proponen un procedimiento de formalización de los sistemas significativos. Ejemplo asombroso de las contradicciones internas de las ciencias denominadas humanas, la concepción hjelmsleviana de la semiótica parte de premisas cargadas de ideología (como la distinción sustancia/forma, contenido/expresión, inmanencia/transparencia, etc.), y, a través de una serie de resultados lógicamente definidos, desemboca en la *metasemiología* que "en la práctica es idéntica a la descripción de la sustancia". "La distinción de Saussure (sustancia/forma) y la formulación que dio de ella no deben pues llevarnos a creer que los functivos descubiertos gracias al análisis del esquema lingüístico no pueden ser considerados con alguna razón como de naturaleza física". Pero esta vuelta del formalismo hacia una materialidad objetiva, si bien parece rozar una postura materialista, no por ello dejó de estar en el campo opuesto de la filosofía. Pues Hjelmslev se echa para atrás al borde del problema: "¿En qué medida resulta posible, a fin de cuentas, considerar las magnitudes de un lenguaje tanto en su contenido como en su expresión, como magnitudes físicas?", se pregunta para negarse a tratar ese problema "que sólo atañe a la epistemología", y para preconizar una pureza anepistemológica del terreno en que reina la "teoría del esquema lingüístico". La teoría hjelmsleviana es finalista y sistematizante, vuelve a encontrar en la "transcendencia" lo que se dio como "inmanencia", y dibuja así los confines de una totalidad cerrada, cercada por una descripción apriorista del lenguaje, cortando el camino al conocimiento objetivo de los sistemas significativos irreductibles al lenguaje como "sistema de dos planos". Se puede dudar de que el concepto de connotación pueda provocar la apertura del sistema así cerrado. Las investigaciones posteriores a Hjelmslev sobre el

del metalenguaje supra-concreto y superlógico, y designa *a los lenguajes* sus operaciones definitivas para asignarles el sujeto y la historia. Pues lejos de compartir el entusiasmo de la *glosemática* que marcó la "belle époque" de la Razón Sistematizadora persuadida de la universalidad de sus operaciones transcendentales, el semanálisis se resiente del resquebrajamiento freudiano y, en otro plano, marxista, del sujeto y de su discurso, y, sin proponer un sistema universal y cerrado, formaliza para desconstruir. Evita así el enroscamiento agnóstico del lenguaje sobre sí mismo, y le designa un *exterior* —un "objeto" (sistema significativo) resistente, que la semiótica analiza para situar su formalismo en una concepción materialista histórica que enarbola oblicuamente esa formalización.

En la etapa actual, dubitativa, dividida entre el cientifismo y la ideología, la semiótica penetra todos los "objetos" del dominio de la "sociedad" y del "pensamiento", lo que quiere decir que penetra las ciencias sociales y busca su parentesco con el discurso epistemológico.

D. Si la semiótica sólo da sus primeros pasos al buscarse como ciencia, sus problemas resultan aún menos elucidados cuando aborda ese objeto específico, el *texto* que hemos designado anteriormente. Es raro, si no está totalmente excluido, que los distintos teóricos y clasificadores de las ciencias consideren seriamente en sus es-

signo literario (connotativo) desembocan en construcciones mecánicas complejas que no rompen el recinto del signo-límite de la denotación. Más profundamente, los conceptos de base "contenido" y "expresión" describen el signo para fijarlo, y son coextensivos a su terreno, pero no atraviesan su opacidad; en cuanto al concepto de "texto" como "proceso", es prácticamente desechado por el de "lengua" como "sistema" que se ocupa de él.

quemas la posibilidad de una ciencia del *texto*. Esta zona de la actividad social parece quedar relegada a la ideología, cuando no a la religión[15].

En efecto, el texto es precisamente lo que no puede ser pensado por todo un sistema conceptual en que se basa la inteligencia actual, pues es justamente el texto quien dibuja sus límites. Interrogar a *lo* que *rodea* el campo con cierta lógica conocedora a fuerza de estar excluido de él, y que permite por su propia exclusión que se prosiga una interrogación, a él ciego y por él apoyado: es sin duda el paso decisivo que debe intentar una ciencia de los sistemas significativos que los estudiaría sin admitir la exclusión de lo que la hace posible y sin apropiársela midiéndola con los conceptos de su interior (como "estructura", o más específicamente "neurosis", "perversión", etc.), sino señalando para empezar esa *alteridad*, ese *exterior*. Y es así, en ese sentido, como esa ciencia será *materialista*.

Es evidente, pues, que designar al *texto* como formando parte de los objetos de conocimiento de una semiótica, es un gesto cuya exageración y dificultad no desconocemos. Nos parece sin embargo indispensable proseguir esta investigación que creemos que *contribuye* a la construcción de una semiótica no bloqueada por los

15. El formalismo ruso fue sin duda el primero en abrir la vía a una semiótica de los textos literarios. A su positivismo fenomenológico se unió el tímido intento del Círculo lingüístico de Praga de esbozar una semiótica de la literatura y de las artes señalada por los trabajos de Jan Mukarovsky, *Esteticka funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Función, norma y valor estético como hechos sociales), Praga, 1939; *L'Art comme fait sémiologique* (s. l.), etc. Una escuela polaca de teoría literaria, influída a la vez por el formalismo ruso y por los trabajos de los lógicos polacos, ha recogido en la posguerra esta tradición semiótica en el estudio literario.

presupuestos de las teorías de la significación que desconocen el *texto* como práctica específica, y con ello resulta capaz de rehacer la teoría de la significancia que se convertirá así en una gnoseología materialista. Esta contribución se deberá al hecho de que con relación al *texto* y en razón de las particularidades de ese objeto, la semiótica se ve, más que en otros terrenos, obligada a inventarse a repensar sus matrices y sus modelos, a rehacerlos y darles la dimensión histórica y social que los construye en silencio.

El texto confronta la semiótica con un funcionamiento que se sitúa fuera de la lógica aristotélica, exigiendo la construcción de otra lógica y llevando así hasta el final —hasta el *exceso*— el discurso del saber obligado por consiguiente a *ceder* o a reinventarse.

Es decir, que el texto propone a la semiótica una problemática que atraviesa la opacidad de un objeto significativo *producido*, y *condensa* en el producto (en el corpus lingüístico presente) un doble proceso de *producción* y de *transformación* de sentido. Es en ese lugar de la teorización semiótica donde la ciencia psicoanalítica interviene para dar una conceptualización capaz de aprehender la *figurabilidad* en la lengua a través de lo figurado[16].

16. La teoría freudiana de la lógica del sueño, *desplazándose* entre el consciente y el inconsciente mediante el análisis de la serie de operación de producción y de transformación que hacen el sueño irreductible al discurso comunicado, indica esta dirección que podría elaborar la semiótica del texto. Así: "El trabajo psíquico en la formación del sueño se divide en dos operaciones: la producción de los pensamientos del sueño, su transformación en contenido del sueño... ese trabajo que es verdaderamente el del sueño, difiere mucho más del pensamiento despierto de lo que han creído incluso los teóricos más empeñados en reducir la parte de la actividad psíquica en la elaboración del sueño. La diferencia

Cuestionando al psicoanálisis, el semanálisis puede "desobjetivizar" su objeto: intentar pensar, en la conceptualización que propone de ese objeto específico, un corte *vertical* y no limitado por origen ni final, remontando la producción de la significancia en la medida en que esa producción no es la causa del producto, sin contentarse con una ordenación superficial de una totalidad objetal.

Las ciencias matemáticas, lógicas y lingüísticas ofrecen a ese intento modelos formales y conceptos operativos; las ciencias sociales y filosóficas precisan las coordenadas de sus objetos y sitúan el lugar de que habla su investigación. Proponiendo así una formalización sin reducirse a ella, pero mimando siempre su teatro, es decir inscribiendo las leyes de un tipo de *significancia*, la ciencia del texto es una *condensación*, en el sentido analítico del término, de la práctica histórica —la ciencia de la figurabilidad de la historia: "reflexión del proceso histórico en una forma abstracta y teórica consecuente, reflexión corregida, pero según las leyes que nos propone el propio proceso histórico real, de suerte que cada momento puede ser considerado desde el punto de vista de su producción, allá donde el proceso alcanza su plena madurez y su forma clásica[17]".

Los estudios que vienen a continuación, elaborados en el transcurso de dos años, y cuya desigualdad o contradicciones son consecuencia de las etapas sucesivas de una labor ni definitiva ni acabada, son testimonio de un primer intento de elaboración teórica que sería contemporáneo de la práctica textual actual y de la ciencia de las significaciones de nuestros días. Intentan aprehender a través de la lengua lo que es extraño a sus costumbres y turba su conformismo: el texto y su ciencia, para integrarlos a la construcción de una gnoseología materialista.

---

entre esas dos formas de pensamiento es una diferencia de naturaleza, por eso no es posible compararlas..." (*L'Interprétation des rêves*, P. U. F., 1926 (1967), p. 432).

17. Marx, Engels, *Oeuvres choisies*, t. I, Gosposlitisdat, Moscú, 1955, p. 332.

cupera como un margen inofensivo los productos menores que no deja de abortar una investigación en curso.

Ante la expansión (y la impugnación) de la semiótica, se hace necesaria una teoría de su actividad que la sitúe en la historia de la ciencia y del pensamiento sobre la ciencia, y que se una a la investigación epistemológica que sólo el marxismo emprende en la actualidad con tanta seriedad en los trabajos de (e inspirados en) Louis Althusser. Las notas que vienen a continuación no son más que una anáfora (un gesto indicativo) de esta necesidad. Hablaremos pues menos de lo que la semiótica es que de lo que nos parece que puede hacer.

I. La semiótica como modelado.

La complejidad del problema comienza en la definición misma de esta investigación nueva. Para Saussure, que introdujo el término, (*Curso de lingüística general*, 1916), la *semiología* debería designar una vasta ciencia de los signos de la que la lingüística sería únicamente una parte. Ahora bien, se ha advertido, en una segunda etapa, que, cualquiera que sea el objeto-signo de la semiología (gesto, sonido, imagen, etc.), no es accesible al conocimiento más que a través de la lengua[2]. De ello resulta que la "lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos; es la semiología quien forma parte de la lingüística: para ser más

2. "Lo semiológico está llamado a hallar antes o después el lenguaje (el 'verdadero') en su camino, no sólo a título de modelo sino también a título de componente, de relevo o de significado" (R. Barthes, "Eléments de sémiologie", en *Communications*, 4).

precisos, la parte que se ocuparía de las grandes unidades significativas del discurso"[3]. No podremos abordar aquí las ventajas y desventajas de este trastrocamiento[4], en opinión nuestra muy pertinente y que está llamado a su vez a ser modificado en razón de las propias aperturas que ha permitido. Siguiendo a J. Derrida, señalaremos las limitaciones científicas e ideológicas que arriesga imponer el modelo fonológico a una ciencia que tiende a modelar prácticas trans-lingüísticas. Pero retendremos el gesto de base de la semiótica. Es una formalización, una producción de modelos[5]. Así, cuando digamos semiótica pensaremos en la elaboración (que, por otra parte, está por hacer) de *modelos*: es decir, de sistemas formales cuya estructura es isomorfa o análoga[6] a la estructura de otro sistema (del sistema estudiado).

Dicho de otro modo, en un tercer momento, la semiótica se elaboraría como una axiomatización de los sistemas significativos, sin dejarse trabar por sus relaciones de dependencia epistemológica con la lingüística, y tomando de las ciencias formales (la matemática, la lógica, que, con ello, son devueltas al estatuto de ramas de la vasta "ciencia" de los modelos del lenguaje) sus mo-

3. *Ibid.*

4. Cf. a este respecto la crítica de J. Derrida, *De la grammatologie*, ed. de Minuit, 1967, p. 75.

5. Cf. A. Rosenbluth y W. Wiener, "The role of models in science", *Philosophy of Sciences*, 1945, vol. 12, núm. 4, p. 314. Observemos el sentido etimológico de la palabra "modelo" para precisar, brevemente, el concepto: lat. modus = medida, melodía, modo, cadencia, límite, conveniente, moderación, manera.

6. La noción de analogía que parece chocar a las conciencias puristas, debe de tomarse aquí en su sentido serio, que Mallarmé definía "poéticamente" así: "Ahí reside todo el misterio: en establecer identidades secretas con un dos a dos que roa y desgaste los objetos en nombre de una pureza cultural".

delos, que la lingüística, a cambio, podría adoptar para renovarse.

En este sentido, más que de una semiótica, hablaremos de un nivel semiótico que es el nivel de axiomatización (de la formalización) de los sistemas significativos[7].

Habiendo definido la semiótica como una producción de modelos, hemos designado su objeto, pero al mismo tiempo alcanzamos la particularidad que la distingue de entre las demás "ciencias"[8]. Los modelos que elabora la semiótica, como los modelos de las ciencias exactas, son representaciones[9] y, como tales, se realizan en coordenadas espacio-temporales. Ahora bien, —y aquí surge su diferencia con las ciencias exactas—, la semiótica es también la producción de la teoría del modelado que es: una teoría que, en principio, puede abordar lo que no es del orden de la representación. Evidentemente, siempre hay implícita una teoría en los modelos de cada ciencia. Pero la semiótica manifiesta esta teoría o mejor, no existe sin esa teoría que la constituye, es decir que constituye a la vez (y cada vez) su objeto (y por lo tanto el nivel semiótico de la práctica estudiada) y su instrumento (el tipo de modelo que correspondería a determinada estructura semiótica designada por la teoría).

7. "Se podría decir que lo semiológico constituye una especie de significante que, a cargo de una plataforma anagógica cualquiera, articula el significado simbólico y lo constituye en red de significaciones diferenciadas" (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, ed. Larousse, 1966, p. 60).

8. La investigación clásica distingue entre ciencias naturales y ciencias humanas y considera como ciencias "puras" a aquéllas más que a éstas.

9. "El modelo es siempre una representación. El problema consiste en qué es lo que se representa y en cómo aparece la función de la representación" (G. Frey, "Symbolische und ikonische Modelle", en *Synthèse*, 1960, vol. XII, núm. 2/3, p. 213).

En cada caso concreto de la investigación semiótica, una reflexión teórica extrae el modo de funcionamiento significativo que se trata de axiomatizar, y un formalismo viene a representar lo que ha extraído la teoría. (Observemos que este movimiento es sincrónico y dialéctico, y no lo denominamos diacrónico más que por comodidad de la representación).

La semiótica es así un tipo de pensamiento en que la ciencia se vive (es consciente) por el hecho de que es una teoría. A cada momento en que se produce, la semiótica piensa su objeto, su instrumento y su relación, y por lo tanto se piensa, y se convierte, en ese giro sobre sí misma, la teoría de la ciencia que es. Lo que quiere decir que la semiótica es en cada ocasión una reevaluación de su objeto y/o de sus modelos, una crítica de esos modelos (y por lo tanto de las ciencias a las que han sido tomados) y de sí misma (en tanto que sistema de verdades constantes). Cruce de las ciencias y de un proceso teórico siempre en marcha, la semiótica no puede cristalizarse como una ciencia, y menos aún como *la* ciencia: es un camino de investigación abierto, una crítica constante que remite a sí misma, es decir que se autocritica. Siendo su propia teoría, la semiótica es el tipo de pensamiento que, sin erigirse en sistema, es capaz de modelarse (de pensarse) a sí mismo.

Pero ese giro sobre sí misma no es un círculo. La investigación semiótica sigue siendo una investigación que no halla nada al final de la investigación ("ninguna clave para ningún misterio", dirá Lévi-Strauss) más que su propio gesto ideológico, para dar fe de él, negarlo y volver a comenzar. Habiendo partido con, como finalidad, un conocimiento, acaba por hallar como resultado de su trayecto una *teoría* que, siendo un sistema significativo, remite la investigación semiótica a su punto de partida: al modelo de la propia semiótica, para criticarlo o echarlo

abajo. O sea, que la semiótica no puede hacerse más que como una *crítica de la semiótica* que abra sobre otra cosa que la semiótica: sobre la *ideología*. Por este camino, que Marx fue el primero en practicar, la semiótica se convierte en la historia del saber en el lugar en que se rompe la tradición para y en la cual "la ciencia se presenta como un *círculo* cerrado sobre sí mismo, la mediatización, que devuelve el final al comienzo, que constituye la base simple del proceso; pero ese círculo es, además, un *círculo de círculos*; pues cada miembro, en tanto que animado por el método, es una reflexión sobre sí que, por el hecho de volver al principio, es comienzo de un nuevo miembro. Los fragmentos de esta cadena representan las ciencias particulares, cada una de las cuales tiene un *antes* y un *después* o, más exactamente, cada una de las cuales no tiene más que un *antes* y muestra su *después* en el silogismo mismo"[10]. La práctica semiótica rompe con esta visión teleológica de una ciencia subordinada a un *sistema* filosófico y con ello destinada a convertirse en un sistema[11]. Sin convertirse en un sistema, el lugar de la semiótica, en tanto que lugar de elaboración de modelos y de teorías, es un lugar de impugnación y de autoimpugnación: un "círculo" que no se cierra. Su "final" no se une a su "principio", sino que lo rechaza, le hace bascular y se abre a otro discurso, es decir a otro objeto y a otro método; o, mejor, no hay más fin que comienzo, el comienzo es un final y viceversa.

Toda semiótica, pues, no puede hacerse más que como crítica de la semiótica. Lugar muerto de las ciencias,

10. Hegel, *Science de la logique*, ed. Aubier, 1949, t. II, p. 571.

11. "El contenido del conocimiento, entra, como tal, en el ámbito de nuestras consideraciones, pues, en tanto, que deducido, pertenece al método. El propio método se amplía así desde ese momento, para convertirse en un *sistema*" (*ibid.*, p. 566).

la semiótica es la conciencia de esa muerte y el relanzamiento, *con* esa conciencia, de lo "científico"; menos (o más) que una ciencia, es más bien el lugar de agresividad y de desilusión del discurso científico en el interior mismo de ese discurso. Se podría sostener que la semiótica es una "ciencia de las ideologías" que se pudo sugerir en la Rusia revolucionaria[12], pero también una ideología de las ciencias.

Semejante concepción de la semiótica no implica en modo alguno un relativismo o un escepticismo agnóstico. Se une, por el contrario, a la práctica científica de Marx en la medida en que recusa un sistema absoluto (incluido el sistema científico), pero conserva el intento científico, es decir, el proceso de elaboración de modelos aumentado por la teoría que sub-yace a esos modelos. Haciéndose en el vaivén constante entre ambos, pero también apartado de ellos —y por lo tanto desde el punto de vista de una toma de postura en la práctica social en curso— semejante pensamiento pone en evidencia ese "corte epistemológico" que introdujo Marx.

Este estatuto de la semiótica implica: 1. La relación particular de la semiótica con las demás ciencias y especialmente con la lingüística, la matemática y la lógica, cuyos modelos toma; 2. La introducción de una termi-

12. "A la ciencia marxista de las ideologías se le plantean dos problemas fundamentales: 1) el problema de las particularidades y de las formas del material ideológico organizado como un material significativo; 2) el problema de las particularidades y de las formas de la comunicación social que realiza esa significación" (P. N. Medvedev, *Formalnyi metod v literaturovedenii. Kriticheskoie vvedenie v sotsiologicheskuiu poetiku.* El método formal en la teoría literaria. Introducción crítica a la sociología de la poética. Leningrado, 1928). Volveremos más adelante sobre la importancia de esta distinción.

nología nueva y la subversión de la terminología existente.

La semiótica de que hablamos se sirve de los modelos lingüísticos, matemáticos y lógicos y los *une* a las prácticas significativas que aborda. Esta unión es un hecho tan teórico como científico, y por lo tanto profundamente ideológico y que desmitifica la exactitud y la "pureza" del discurso de las ciencias denominadas "humanas". Subvierte las premisas exactas de que ha partido el intento científico, de suerte que en la semiótica, la lingüística, la lógica y la matemática son "premisas subvertidas" que no tienen nada (o muy poco) que ver con su estatuto fuera de la semiótica. Lejos de ser únicamente un almacén de donde tomar modelos la semiótica, esas ciencias anexas son también el *objeto recusado* de la semiótica, el objeto que recusa para construirse explícitamente como una crítica. Términos matemáticos como "teorema de la existencia" o "axioma de la elección"; físicos como "isotopía"; lingüísticos como "competencia", "realización", "generación", "anáfora"; lógicos como "disyunción", "estructura orto-complementaria", etc., pueden obtener un sentido desfasado cuando se aplican a un nuevo objeto ideológico, como por ejemplo el objeto que elabora una semiótica contemporánea, y que es diferente del campo conceptual en que fueron concebidos los términos respectivos. Jugando con la "novedad de la no-novedad", con esa diferencia de sentido de un término en distintos contextos teóricos, la semiótica desvela cómo nace la ciencia en una ideología. "El nuevo objeto puede seguir conservando alguna vinculación con el antiguo objeto ideológico, se pueden encontrar en él *elementos* que pertenecían también al antiguo objeto: pero el sentido de esos elementos cambia, con la nueva *estructura* que les confiere justamente su sentido. Esas semejanzas aparentes, que afectan a elementos aislados, pueden engañar a una mirada superficial, que desconozca la función de la estructura en la constitución del sentido de los elementos de un objeto..."[13] Marx practicó esta subversión de los términos de las ciencias anteriores: la "plusvalía" era para la terminología de los mercantilistas "el resultado de un aumento del valor del producto". Marx dio un nuevo sentido a la misma palabra: sacó así a la luz "la novedad de la no-novedad de una realidad que figura en dos decisiones distintas, es decir en la modalidad de esa "realidad" inscrita en dos discursos teóricos"[14]. Si el intento semiótico provoca ese desplazamiento del sentido de los términos, ¿por qué emplear una terminología que tiene ya una utilización estricta?

Se sabe que toda renovación del pensamiento científico se hace a través y gracias a una renovación de la terminología: no hay invención propiamente dicha más que cuando aparece un término nuevo (sea el oxígeno o el cálculo infinitesimal). "Todo aspecto nuevo de una ciencia implica una revolución en los términos técnicos (*Fachonsdrücken*) de esa ciencia... La economía política se ha limitado en general a recoger sin alterarlos los términos de la vida comercial e industrial, y a operar con ellos sin pensar que con ello se encerraba en el estrecho círculo de las ideas expresadas con esos términos..."[15] Considerando hoy en día como pasajeros al sistema capitalista y al discurso que le acompaña, la semiótica —cuando piensa las prácticas significativas en su trayecto crítico— se sirve de términos diferentes de los que utilizaban los discursos anteriores de las "ciencias humanas". Re-

13. Louis Althusser, *Lire le Capital*, II, p. 125.
14. *Ibid.*, p. 114.
15. Engels, prefacio a la edición inglesa de *El Capital*, 1866 (citado por Louis Althusser, *op. cit.*, p. 112).

nunciando así a la terminología humanista y subjetivista, la semiótica se dirige al vocabulario de las ciencias exactas. Pero, como hemos indicado anteriormente, esos términos tienen *otra* acepción en el nuevo campo ideológico que la investigación semiótica *puede* construirse —una alteridad sobre la que volveremos a continuación. Esta utilización de términos de las ciencias exactas no quita la posibilidad de introducción de una terminología totalmente nueva, en los puntos más decisivos de la investigación semiótica.

II. La semiótica y la producción.

Hasta ahora hemos definido el objeto de la semiótica como un *nivel* semiótico: como un *corte* en las prácticas significativas en que el significado es modelado en tanto que significante. Ya sólo esta definición basta para designar la novedad del intento semiótico con relación a las "ciencias humanas" anteriores, y a la ciencia en general: una novedad mediante la cual la semiótica se une al intento de Marx cuando éste presenta una economía o una sociedad (un significado) como una permutación de elementos (significantes). Si, sesenta años después del término, hoy se puede hablar de una semiótica "clásica", digamos que su intento se basta con la definición dada anteriormente. Nos parece, sin embargo, que nos situaremos en la *apertura permitida* por el pensamiento de nuestro siglo (Marx, Freud, la reflexión husserliana) si definimos el objeto de la semiótica de manera más sutil y como sigue.

La gran novedad de la economía marxista consistía, se ha subrayado en varias ocasiones, en pensar lo social

como un *modo de producción* específico. El trabajo deja de ser una *subjetividad* o una *esencia* del hombre: Marx sustituye el concepto de "un sobrenatural poder de creación" (*Crítica de Gotha*) por el de la "producción" vista bajo su doble aspecto: proceso de trabajo y relaciones sociales de producción cuyos elementos participan en una combinatoria de lógica particular. Se podría decir que las variaciones de esta combinatoria son los diferentes tipos de *sistemas* semióticos. Así, el pensamiento marxista *plantea*, por primera vez, la problemática del trabajo productivo como característica principal en la definición de un sistema semiótico. Esto cuando, por ejemplo, Marx hace estallar el concepto de "valor" y no habla de valor más que porque es una cristalización de trabajo social[16]. Llega incluso a introducir conceptos (la plusvalía) que no deben su existencia más que al trabajo *no mensurable*, pero que son mensurables únicamente en su efecto (la circulación de mercancías, el intercambio).

Pero si en Marx la *producción* es planteada como una problemática y como una combinatoria que determina lo social (o el valor), no es estudiada más que desde el punto de vista de lo social (del valor), y por lo tanto de la distribución y circulación de mercancías, y no desde el interior de la propia producción. El estudio que lleva a cabo Marx es un estudio de la sociedad capitalista, de las leyes del intercambio y del capital. En ese espacio y para los fines de ese estudio, el trabajo se "reifica" en un objeto que ocupa un lugar preciso (para Marx, determinante) en el proceso del intercambio, pero que no por ello deja de ser examinado desde el ángulo de ese intercambio. Así Marx se ve obligado a estudiar el trabajo

16. Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, París, ed. A. Costès, 1954, p. 38.

en tanto que *valor*, a adoptar la distinción valor de uso-valor de cambio y —siguiendo siempre las leyes de la sociedad capitalista— a no estudiar más que este último. El análisis marxista se refiere al *valor de cambio*, es decir, al *producto* del trabajo puesto en circulación: el trabajo acaece en el sistema capitalista como valor (= "quantum de trabajo") y es como tal como Marx analiza su combinatoria (fuerza de trabajo, trabajadores, patronos, objeto de producción, instrumento de producción).

Así, cuando aborda el propio trabajo y emprende distinciones en el interior del concepto "trabajo", lo hace desde el punto de vista de la circulación: circulación de una utilidad (y entonces el trabajo es *concreto*: "gasto de la fuerza humana en tal o tal otra forma productiva, determinado por un hecho concreto, y a ese título de trabajo *concreto y útil*, produce valores de uso o utilidades"[17]), o circulación de un valor (y entonces el trabajo es abstracto: "gasto en el sentido fisiológico de la fuerza humana"). Subrayemos entre paréntesis que Marx insiste en la relatividad y la historicidad del valor y sobre todo del valor de cambio. Así, cuando intenta aproximarse al valor de uso para sustraerse, por un momento, a ese proceso abstracto de circulación (simbólica) de valores de cambio en una economía burguesa, Marx se limita a indicar —y los términos resultan aquí muy significativos— que se trata entonces de un *cuerpo* y de un *desgaste*. "Los valores de uso, es decir, los *cuerpos* de las mercancías, son combinaciones de dos elementos, materia y trabajo... El trabajo no es pues la única fuente de los valores de uso que produce, de la riqueza material. Es *el padre* y la tierra es *la madre*"[18]. A fin de cuentas, toda actividad productiva, hecha abstracción de

17. *El Capital.*
18. *Ibid.*

su carácter útil, es un *desgaste* de fuerza humana"[19]. (Subrayados nuestros).

Marx plantea claramente los problemas: desde el punto de vista de la distribución y del consumo social, o digamos, de la *comunicación*, el trabajo es siempre un valor, de uso o de cambio. En otros términos: si en la comunicación los valores son siempre e infaltablemente cristales de trabajo, el trabajo no *representa* nada fuera del valor en que se cristaliza. Ese trabajo-valor se puede medir a través del valor que es y no de otro modo: se mide el valor por la cantidad de tiempo social necesario para la producción.

Semejante concepción del trabajo, sacada del espacio en que es producida, es decir del espacio capitalista, puede desembocar en valoraciones de la producción y atraerse las críticas pertinentes de la filosofía heideggeriana.

Pero —y Marx esboza claramente esta posibilidad—, es pensable otro espacio en el que el trabajo podría ser aprehendido fuera del valor, es decir, más acá de la mercancía producida y puesta en circulación en la cadena comunicativa. Allí, en ese escenario en el que el trabajo no *representa* aún ningún valor y aún no quiere "decir nada", y por lo tanto no tiene *sentido*, en ese escenario se trataría de las relaciones de un *cuerpo* y dé un *gasto*. Esa productividad anterior al valor, ese "trabajo pre-sentido" no tiene Marx ni la intención ni los medios de abordarlo. No hace más que una descripción *crítica* de la economía política: una crítica del sistema de intercambio de signos (de valores) que ocultan un trabajo-valor. Leído como crítica, el texto de Marx sobre la circulación del dinero es una de las cimas que ha alcanzado el discurso (comunicativo) cuando no puede hablar más

19. *Ibid.*

que de la comunicación *mensurable* sobre el fondo de la producción, que no es más que indicada. En esto la reflexión crítica de Marx sobre el sistema de intercambio hace pensar en la crítica contemporánea del signo y de la circulación del sentido: el discurso crítico sobre el signo, además, no deja de reconocerse en el discurso crítico sobre el dinero. Así, cuando J. Derrida basa su teoría de la escritura contra la teoría de la circulación de los signos, escribe acerca de Rousseau: "Ese movimiento de abstracción analítica en la circulación de los signos arbitrarios resulta paralelo a aquél en que se constituye la moneda. El dinero reemplaza a las cosas por sus signos. No sólo en el interior de una sociedad, sino de una cultura a otra, o de una organización económica a otra. Por eso el alfabeto es comerciante. Debe ser comprendido *en el momento monetario de la racionalidad económica. La descripción crítica del dinero es la fiel reflexión del discurso sobre la escritura*"[20].

Ha sido preciso el largo desarrollo de la ciencia del discurso, de las leyes de sus permutaciones y de sus anulaciones; ha sido precisa una larga meditación sobre los principios y los límites del Logos en tanto que modelo tipo del sistema de comunicación de sentido (de valor) para que en la actualidad se pueda plantear el *concepto* de ese "trabajo" que "no quiere decir nada", de esa producción muda, pero señalante y transformadora, anterior al "decir" circular, a la comunicación, al intercambio, al sentido. Un concepto que se forma en la lectura, por ejemplo, de textos como los de J. Derrida cuando escribe "huella", "gramma", "diferencia" o "escritura *avant la lettre*" al criticar el "signo" y el "sentido".

En ese caminar, observemos la magistral aportación

20. J. Derrida, *De la grammatologie*, ed. de Minuit, París, 1967, p. 424 (subrayado nuestro).

de Husserl y de Heidegger, pero sobre todo de Freud, que fue el primero en pensar el trabajo constitutivo de la significación anterior al sentido producido y/o al discurso representativo: el mecanismo del sueño. Al titular uno de los capítulos de la *Interpretación de los sueños* "El trabajo del sueño", Freud desvela la propia producción en tanto que *proceso* no de intercambio (o de uso) de un sentido (de un valor), sino de juego permutativo que modela la propia producción. Freud abre así la problemática del *trabajo como sistema semiótico particular*, diferente del del intercambio: ese trabajo se hace en el interior del habla comunicativa pero difiere esencialmente de ella. Al nivel de la manifestación es un *jeroglífico*, y al nivel latente un *pensamiento de sueño*. "Trabajo del sueño" se convierte en un concepto teórico que desencadena una nueva investigación: la tocante a la producción pre-representativa, a la elaboración del "pensar" antes del *pensamiento*. Para esa nueva investigación, un corte radical separa el *trabajo del sueño* del trabajo del pensamiento despierto: "no se puede compararlos". "El trabajo del sueño no piensa ni calcula; de manera más general, no juzga; se contenta con transformar"[21].

Nos parece que todo el problema de la semiótica actual reside ahí: en seguir formalizando los sistemas semióticos desde el punto de vista de la *comunicación* (arriesguemos una comparación brutal: igual que Ricardo consideraba la plusvalía desde el punto de vista de la distribución y del consumo), o bien abrir en el interior de la problemática de la comunicación (que es inevitablemente toda problemática social) ese otro escenario que es la producción de sentido anterior al sentido.

Si se adopta la segunda vía, se ofrecen dos posibilidades: o bien se aísla un aspecto medible, y por lo tanto

21. Freud, *L'Interpretation des rêves*, PUF, 1967, p. 432.

representable, del sistema significativo estudiado con, como fondo, un concepto no medible (el trabajo, la producción o el gramma, la huella, la diferencia); o bien se intenta construir una nueva problemática científica (en el sentido designado anteriormente de una ciencia que es también una teoría) que ese nuevo concepto no deja de suscitar. Dicho de otro modo, en el segundo caso se trataría de construir una nueva "ciencia" después de haber definido un nuevo objeto: *el trabajo* como práctica semiótica distinta del intercambio.

Diversas manifestaciones de la actualidad social y científica justifican, e incluso exigen, semejante intento. La irrupción del mundo del trabajo en el escenario histórico reclama sus derechos contra el sistema del intercambio, y pide al "conocimiento" que invierta su óptica: no ya "intercambio basado en producción", sino "producción regulada por intercambio".

La propia ciencia exacta se enfrenta ya a los problemas de lo no-representable y de lo no-medible; intenta pensarlo no como "desviatorio" con relación al mundo observable, sino como una estructura con leyes particulares. No estamos ya en la época de Laplace en que se creía en la inteligencia superior capaz de englobar "en la misma fórmula los movimientos de los mayores cuerpos del universo y los del átomo más leve: nada le resultaría incierto, y tanto el futuro como el pasado nos resultaría presente"[22]. La mecánica de los cuanta advierte que nuestro discurso ("la inteligencia") tiene necesidad de ser "fracturado", debe cambiar de objeto y de estructura, para abordar una problemática que no cuadra ya con el razonamiento clásico; se habla entonces de

22. Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, Gauthier-Villard, París, 1921, p. 3.

objeto inobservable[23] y se buscan nuevos modelos lógicos y matemáticos, de formalización. Heredando esta infiltración del pensamiento científico en el interior de lo no-representable, la semiótica de la producción se servirá sin duda de esos modelos que han elaborado las ciencias exactas (la lógica polivalente, la topología). Pero como es una ciencia-teoría del discurso y por lo tanto de sí misma, como tiende a aprehender la vía dinámica de la producción antes del propio producto, y por lo tanto, rebelde a la representación aun sirviéndose de modelos (representativos), se niega a fijar la propia formalización que le da cuerpo dándole sin descanso la vuelta mediante una teoría inquieta de lo no-representable (no-medible), la semiótica de la producción acentuará la *alteridad* de su objeto con relación a un objeto de cambio (representable y representativo) que abordan las ciencias exactas. Al mismo tiempo acentuará el trastrocamiento de la terminología científica (exacta) orientándola hacia ese otro escenario del trabajo antes del valor que hoy apenas entrevemos.

Aquí es donde tiene lugar la dificultad de la semiótica: para ella misma y para aquéllos que, siéndole exteriores, quieren comprenderla. Es efectivamente imposible saber de qué habla tal semiótica cuando plantea el problema de una producción que no equivale a la comunicación aun haciéndose a través de ella, si no se acepta ese *corte* que separa claramente la problemática del intercambio de la del trabajo. De entre las múltiples consecuencias que no deja de tener tal aproximación semiótica, señalemos una: sustituye la concepción de una *historicidad lineal* por la necesidad de establecer una tipología de las prácticas significativas según los modelos parti-

23. H. Reichenbach, *Philosophical Foundations of Quantum Mechanics*, 1946.

culares de producción de sentido en que se basan. Esta aproximación es pues diferente del historicismo tradicional, al que reemplaza por la pluralidad de las producciones irreductibles unas a otras, y menos aún al pensamiento del intercambio. Insistamos en que no se trata de componer una lista de los *modos* de producción: Marx lo sugirió limitándose al punto de vista de la circulación de los productos. Se trata de plantear la diferencia entre los *tipos* de producción significativa antes del producto (el valor): las filosofías orientales han intentado abordarlos bajo el aspecto del trabajo pre-comunicativo[24]. Esos tipos de producción constituirán quizás lo que se ha llamado una "historia monumental" en la medida en que "hace fondo", literalmente, con relación a una historia "cursiva", figurada (teleológica)...[25]

III. Semiótica y "literatura"

En el campo así definido de la semiótica, ¿ocupa un lugar privilegiado la práctica denominada literaria?

Para la semiótica, la literatura no existe. No existe en tanto que un habla como las demás y menos aún como objeto estético. Es una *práctica semiótica particular* que tiene la ventaja de hacer más comprensible que otras esa problemática de la producción de sentido que se plantea una semiótica nueva, y por consiguiente no tiene

24. Para un intento de tipología de las prácticas significativas cf. en esta misma obra el capítulo: "Para una semiología de las paragramas", así como "Distance et Antireprésentation", en *Tel Quel*, núm. 32.

25. Ph. Sollers, "Programme", en *Tel Quel*, núm. 31, reproducido en *Logiques*, 1968.

interés más que en la medida en que ella (la "literatura") es considerada en su irreductibilidad al objeto de la lingüística normativa (del habla codificada y denotativa). Así, se podría adoptar el término de *escritura* cuando se trata de un texto visto como producción, para diferenciarlo de los conceptos de "literatura" y de "habla". Se comprende entonces que es ligereza, si no mala fe, escribir "habla (o escritura)", "lengua hablada (o lengua escrita)".

Visto como práctica, el texto literario "no es asimilable al concepto históricamente determinado de 'literatura'". Implica el derrocamiento y la refundición completos del lugar y de los efectos de ese concepto... Dicho de otro modo, la problemática específica de la escritura se desprende masivamente del mito y de la representación para pensarse en su literalidad y su espacio. La práctica debe definirse al nivel del "texto" en la medida en que esa palabra remite en adelante a una función que empero "no expresa" la escritura, pero de la que *dispone*. Economía dramática cuyo "lugar geométrico" no es representable (se juega)"[26].

Todo texto "literario" puede ser considerado como productividad. Ahora bien, la historia literaria, desde finales del siglo XIX ofrece textos modernos que, en sus propias estructuras, se piensan como producción irreductible a la representación (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel). Así, una semiótica de la producción debe abordar esos textos justamente para alcanzar una práctica escritural vuelta hacia su producción a un pensamiento científico a la búsqueda de la producción. Y para sacar de esta confrontación todas las consecuencias, es decir, los recíprocos trastornos que ambas prácticas se infligen mutuamente.

26. *Ibid.*

Elaborados sobre y a partir de esos textos modernos, los modelos semióticos así producidos se vuelven hacia el *texto social* —hacia las prácticas sociales de las que la "literatura" no es más que una variante no valorizada— para pensarlas como otras tantas transformaciones-producciones en curso.

1968

LA EXPANSION DE LA SEMIOTICA

Asistimos desde hace algunos años a un curioso fenómeno del discurso científico, cuya significación social está aún por explicar y cuyo alcance no puede evaluarse aún. Tras las adquisiciones de la lingüística y más especialmente de la semántica, la semiótica que esas adquisiciones han engendrado extiende cada vez más la zona de sus investigaciones, y esa extensión se ve acompañada por un cuestionamiento a la vez de los presupuestos del discurso filosófico clásico que organiza en la actualidad el espacio de las "ciencias humanas", y de los propios principios de que partió la semiótica (y por lo tanto la lingüística moderna).

El estudio estructural de las lenguas naturales ha proporcionado a los semióticos métodos aplicables a las restantes prácticas semióticas. Mediante él la semiótica se formó antes de hallar su razón de ser en el estudio de las prácticas semióticas que no siguen lo que la lingüística considera que es la lógica del discurso natural, reglamentado por las normas de la comunicación utilitaria (por la gramática). La semiótica resultó ser así el punto a partir del cual la ciencia podía recuperar prácticas significativas largamente ocultadas, marginadas de la cultura europea oficial, declaradas irracionales o peligrosas por una sociedad que obedece a las leyes unívocas y lineales del *habla* y del *intercambio*. En la actualidad, la semiótica se orienta hacia el estudio de la "magia", de las adivinaciones, de la poesía, de los textos "sagrados", de los ritos, de la religión, de la música y de la pintura

rituales, para descubrir en sus estructuras dimensiones que obstruye el lenguaje de la comunicación denotativa. En este quehacer, supera las fronteras del discurso europeo y se ocupa de los complejos semióticos de las demás civilizaciones, intentando escapar así a una tradición cultural cargada de idealismo y mecanicismo. Esta ampliación de la esfera de acción de la semiótica plantea el problema del instrumento que dará acceso a las prácticas semióticas cuyas leyes no son las del lenguaje denotativo. La semiótica busca esas herramientas en los formalismos matemáticos y en la tradición cultural de las civilizaciones lejanas. Prepara así los modelos que un día servirán para explicar las *estructuras sociales* complicadas, sin, en cambio, reducirlas a las estructuras de las civilizaciones que han alcanzado discursos altamente semiotizados (India, China).

Los trabajos, publicados recientemente, de los semióticos soviéticos dan testimonio de tales preocupaciones. El lugar de vanguardia lo ocupa el grupo de la universidad de Tartu en Estonia[1]. Sus investigaciones tratan sobre todo de los *sistemas modelantes secundarios*, es decir las prácticas semióticas que se organizan sobre bases lingüísticas (siendo el lenguaje denotativo el sistema primario), pero que se constituyen en estructuras complementarias, secundarias y específicas. Por consiguiente, esos sistemas modelantes secundarios contienen, además de las relaciones propias de las estructuras lingüísticas, relaciones de un segundo grado y *más complejas*. "De ello se deduce que uno de los problemas fundamentales que plantea el estudio de los sistemas modelantes

1. *Trudy po znakovym sistemam (Trabajos sobre los sistemas de signos)*, II. Tartu, 1965; la obra a que nos referimos ahora, y más adelante, forma parte de la colección publicada sobre los problemas semióticos por la Universidad de Tartu.

secundarios es el de definir sus relaciones con las estructuras lingüísticas. Resulta pues necesario precisar el contenido del concepto "estructura lingüística". Evidentemente, todo sistema de signos, incluido el sistema secundario, puede ser considerado como una lengua particular cuyos elementos mínimos, el alfabeto del sistema, hay que aislar si se quiere definir las reglas de sus combinaciones. De ello resulta que todo sistema de signos puede, en principio, ser estudiado mediante métodos lingüísticos, lo que define el papel particular de la lingüística moderna como metodología. Sin embargo, hay que distinguir esos "métodos lingüísticos", en el sentido lato del término, de determinados principios científicos propios de los hábitos operativos referentes a las lenguas naturales, que no son más que una variante específica y particular de los sistemas lingüísticos. Es la afirmación de ese principio lo que hace posible la investigación de las *particularidades* de los sistemas modelantes secundarios y de los *medios* a adoptar para su estudio"[2].

No vamos a preguntarnos aquí si la estructura de las lenguas naturales no es diferente de la estructura de los sistemas modelantes secundarios. La diferencia es patente si, en el término de estructura lingüística, se incluye la estructura de la lengua de la comunicación usual (denotativa). La distinción, por el contrario, no resulta ya válida si se considera la estructura del lenguaje como una *infinitud potencial*, aprehensible en las redes lingüísticas del lenguaje poético así como en las prácticas semióticas marginales y ocultadas por la civilización europea oficial. Por consiguiente, el interés del postulado de "distintividad" reside en el hecho de que autoriza el estudio de las *prácticas semióticas*[3] diferentes de las de las len-

2. *Ibid.*

3. Preferimos al término "sistema" utilizado por los semió-

guas naturales indoeuropeas, con la entera posibilidad de volver más adelante al mecanismo del *devenir* propiamente *lingüístico* y de aprehenderlo en su funcionamiento polivalente, irreductible a los actuales procedimientos de las lingüísticas. Para nosotros, la distinción lógica *lingüística/lógica* de los sistemas secundarios es únicamente operacional. Permite a la semiótica de hoy en día construirse como *supralingüística* y partir a la búsqueda de: 1) una *metodología* que no se contente con el análisis lingüístico, y 2) un *objeto* cuya estructura no sea reducible a la del lenguaje denotativo (de "sistemas modelantes secundarios").

Con tal finalidad, los semióticos de Tartu utilizan la notación y los conceptos de la lógica simbólica o matemática y los de la teoría de la información. Los sistemas secundarios estudiados se hallan entre los más simples: poesía, cartomancia, adivinanzas, iconos, notación musical, etc. Pero por sencillos que resulten, ofrecen especímenes interesantes de estructuras cibernéticas supercomplejas (superiores a los sistemas cibernéticos complejos del tipo de los que estudia la biología). Los procedimientos de acceso a esos sistemas supercomplejos están lejos de haber sido elaborados: la lógica simbólica y la teoría de la información no parecen permitir una aproximación eficaz a ellos. Hay que saludar, empero, el esfuerzo por encontrar un lenguaje exacto y riguroso adaptado a las prácticas semióticas de una organización *distinta* de la del lenguaje denotativo codificado. Hay, sobre todo, que extraer *las rupturas*, epistemológicas e

ticos soviéticos el de "práctica", en la medida en que: 1) es aplicable a complejos semióticos no sistemáticos, 2) indica la inserción de los complejos semióticos en la actividad social, considerada como proceso de transformación.

ideológicas, sugeridas o ya realizadas en el curso de tales actividades investigativas semióticas.

Contra el signo.

La problemática del *signo* (es a las teorías de Peirce y de Frege a las que se refieren más a menudo los semióticos soviéticos) está lejos de haberse agotado. Ha permitido estudiar las estructuras lingüísticas con independencia de sus referentes y descubrir las relaciones significativas en el propio seno de los complejos semióticos. Pero no por ello deja de ser la problemática del *signo* un presupuesto metafísico que a menudo dificulta las investigaciones ulteriores. En Francia, ya han sido señaladas las limitaciones del simbolismo. Sin formularlas explícitamente, los semióticos soviéticos las dan a entender y emprenden una superación, dictada, por un lado, por la ideología marxista, y, por otro, por la vasta apertura de la investigación a prácticas semióticas ocultadas.

Examinemos más de cerca esas limitaciones del simbolismo.

La noción de *signo* comporta una distinción simbólico/no simbólico que corresponde a la antigua división espíritu/materia e impide el estudio científico de los fenómenos denominados "del espíritu". Resulta necesario para determinados estructuralistas, abandonar el *significado* que hay tras el *referente*, y limitarse, por razones de rigor científico, únicamente al terreno del *significante*. La teoría de la comunicación atañe a una misma actividad. Esa actividad, empero, en la medida en que presupone el *signo*, implica un idealismo, con independencia de las intenciones de quienes la practican. El círculo

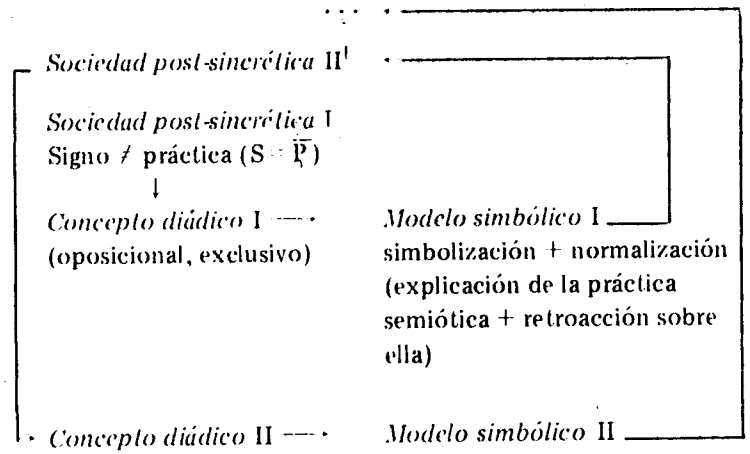
vicioso no puede ser abolido más que a condición de delimitar, con precisión, el ámbito (bastante limitado) de los actos significativos a que la noción de signo puede aplicarse, sin tratar de hacer entrar todas las prácticas semióticas en el molde de la problemática del signo.

Un estudio de la historia del discurso occidental mostrará que la aparición, lenta pero tenaz, de la noción del signo como diferente de la práctica resulta socialmente definida y limitada. Esta noción resulta posterior al sincretismo e inexistente en las sociedades arcaicas. Se aplica íntegramente a las normas simbólicas que forman y consolidan todas las variantes de la sociedad europea moderna (el discurso científico, la literatura representativa, etc.), pero resulta impotente ante las prácticas semióticas que se apartan de las normas o tienden a modificarlas (el discurso revolucionario, la magia, el paragramatismo). Por consiguiente, la problemática del signo, como medio de explicación y de recuperación, no puede ser eficaz más que para el estudio de estructuras de orden sincrético, es decir, de estructuras a las que resulta ajena la noción de signo. Los trabajos de Lévi-Strauss, consagrados a tales estructuras, lo prueban. Se podría suponer que el *simbolismo* en tanto que método científico es aplicable, de modo absoluto, a las prácticas semióticas derivadas de las normas que forman y consolidan las variantes de la sociedad moderna (el discurso científico, la literatura representativa, el lenguaje de la comunicación corriente y consciente). Esto no resulta cierto más que de modo relativo, puesto que los sistemas simbólicos *normativos* que acabamos de mencionar se interfieren con otras prácticas semióticas no normativas (las que Toporov[4] designa como "aproximaciones *hiper-*

4. V. N. Toporov, "Para una semiología de las predicciones en Suetonio", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 200.

semióticas al mundo"). Por consiguiente, toda tentativa de *simbolización* de las prácticas semióticas de una sociedad post-sincrética es una reducción de esas prácticas, una eliminación de sus dimensiones no simbólicas. Estructurado como una dicotomía (signo ≠ no práctica), el simbolismo proyecta esa dicotomía sobre el objeto estudiado que muestra estructurado como una *diada*. Por otra parte, los modelos simbólicos penetran en las prácticas semióticas no normativas y ejercen sobre ellas una retroacción modificante, reduciéndolas a una norma y un simbolismo. Ese proceso es válido para el conjunto de las prácticas semióticas de nuestro complejo cultural. Se observa igualmente en el marco de cada práctica semiótica tomada por separado, que, en nuestra sociedad basada en el intercambio, no puede encontrarse nunca a cubierto del simbolismo: no es, en rigor, más que ambivalente, al mismo tiempo símbolo y práctica. Tal es el caso, por ejemplo, de la literatura europea a partir del Renacimiento.

El modelo del proceso más abajo descrito corresponde a la espiral hegeliana:



La ruptura de esa espiral no puede producirse más que cuando las prácticas semióticas no normativas (no simbólicas) se ejercen conscientemente como tales (como no simbólicas) y destruyen el postulado primordial $S = \overline{P}$. Este juego consciente de los conjuntos semióticos como prácticas se observa en la actualidad incluso cuando los discursos marginales y considerados como pasivos (como "expresión" o como "reflejo") en nuestra civilización se reactivan e imponen sus estructuras a los sistemas explicativos. En la literatura, encontramos tales ejemplos en la escritura de un Lautréamont, de un Mallarmé, de un Jarry, de un Roussel: una escritura que es consciente de que *construye una nueva semántica*. La recogida de esa semántica *distinta* por un sistema explicativo (por la *semiótica*) nos obligará a nuevos recortes y modificará nuestro modelo global del mundo. Los semióticos soviéticos se orientan ya al estudio de tales textos *neurálgicos*: Segal y Tsivian (p. 320) examinan la semántica de la poesía inglesa del absurdo. Por su parte, Toporov estudia la semiótica de las predicciones en Suetonio para descubrir que *la historia* (uno de los discursos más cercanos al simbolismo) tiene también un estatuto secundario, modificante. Un análisis pertinente de ese tipo es el realizado por Zegin acerca de las *Felskonstruktionen* (en ruso, "iconnye gorki") en la *pintura* antigua: el autor estudia las unidades espaciales y temporales de la pintura fuera de la representación simbólica (p. 231). Abordando una práctica semiótica sencilla, *la cartomancia*, Lekomsteva y Uspenski encuentran en cada unidad (= cada carta) no un tema o un sentido, sino un elemento que no resulta inteligible más que en un contexto, o sea, una especie de jeroglífico que sólo se lee en relación con los demás (p. 94).

Si bien ha comenzado un resquebrajamiento del signo, aún no se ha asumido hasta el punto de ser una metodología consecuente. Dos vías simultáneas se ofrecen con vistas a la eliminación de la espiral hegeliana de la actividad simbólica que acabamos de describir y cuya ineficacia es tanto más grave cuanto que resulta sin salida. Esas vías son: 1) El método axiomático, única aproximación científica que escapa a la atomización y al postulado de la inteligibilidad del signo, por el hecho de que sitúa lo inteligible en las articulaciones y no en los resultantes; 2) La negativa a asimilar todas las prácticas semióticas a una problemática Signo = no práctica (y, por consiguiente, a la dicotomía signo/no signo). Se pueden distinguir, desde ahora, varias prácticas semióticas: el sistema normativo *simbólico*, la práctica semiótica *transformativa*, la práctica semiótica *paragramática*. Analizando los lenguajes del budismo[5], Mäll habla de *sistema*, de *vía* y de *vía cero*.

Una axiomatización teórica, que será un acercamiento científico (simbólico) *abierto*, podrá estudiar las diferentes prácticas semióticas como sistemas de relaciones, sin preocuparse por la problemática del signo, no siendo su finalidad más que aprehender el funcionamiento de sus objetos en el sentido de una dialéctica del *sujeto* y del *objeto*, es decir, de la *inter-influencia* sujeto-objeto, posible tras la eliminación del postulado simbólico $S = \overline{P}$.

El isomorfismo de las prácticas significativas.

La noción de signo desaparece, en primer lugar, en una perspectiva marxista, cuando la ciencia la emprende con las *estructuras sociales* como *prácticas semióticas*

5. L. Mäll, "La vía cero", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 189.

abordables a partir de una base lingüística. Entonces aparecen las contradicciones entre la actividad semiótica y el razonamiento heredero del idealismo y de la teleología hegeliana. Los vestigios de una concepción no científica de las prácticas semióticas persisten al abrigo de un acercamiento supuestamente marxista que sigue considerando "las artes" como espacios alienados, es decir, no productivos, sino expresivos o ilustrativos. Cuando semejante concepción topa con la semiótica, no dejan de aparecer los contrasentidos. Así, los semióticos soviéticos tienen tendencia a estudiar la pintura utilizando la teoría de la información (y por lo tanto como un complejo de articulaciones significativas), pero, al mismo tiempo, a *explicarla* como causalmente dependiente del modo de trabajo de la sociedad. "La principal función pragmática del arte (en la sociedad agrícola) consistía en superar las tendencias individuales y arcaicas del comportamiento (perjudiciales en una cultura dada) y en crear el modelo psíquico para una larga y paciente espera de los frutos del trabajo invertido"[6]. Esa superación llevaría a una eliminación de los detalles y a una operación que no utilizaba más que un número mínimo de signos; daría cuenta del desarrollo de las formas simbólicas de la expresión y del reemplazo de los signos-iconos por índices y símbolos. Una sociedad en estado de crisis elaboraría más bien formas de expresión menos estilizadas, más individualizadas y más realistas. Una sociedad equilibrada, dominada por un grupo, cristalizaría su arte en una estilización que Pereverzev denomina el estilo convencional (el Antiguo Egipto, por ejemplo). El autor, visiblemente partidario de la concepción del arte como

6. L. Pereverzev, "El grado de redundancia como índice de las particularidades estilísticas de la pintura en las sociedades primitivas", en *Trudy*, *op. cit.*, p. 217.

expresión, ve cómo la pintura "expresa" los estados de la sociedad. Sin discutir ahora la pertinencia del análisis de las sociedades, nos parece que la historia de la literatura se opone a la interpretación que da Pereverzev. Un marxismo radical vería más bien en las prácticas semióticas, incluida la pintura, una actividad del mismo rango que las demás prácticas sociales. Por otra parte, la distinción que valoriza la pintura en simbólica/realista no resulta pertinente. El valor social de una práctica semiótica consiste en el modelo global del mundo que esa práctica propone: ese valor no existe más que si el análisis del corpus, propuesto por la práctica semiótica dada, se orienta en el sentido de las rupturas históricas que renuevan la sociedad. Así, una investigación de "formas" pudo acompañar a la Revolución rusa, en tanto que un "arte" individualista y realista coincide con una sociedad de consumo y de estancamiento. Pero, una vez más, toda generalización resulta peligrosa: habría que hablar de manera concreta de una época y de un espacio precisos, de los productores y de los consumidores, conocidos e inventariados, de las diferentes prácticas semióticas.

La superación de la teleología y del proyectivismo, con los que el marxismo no debe verse mezclado, se opera a partir de una confrontación de la actividad científica marxista con otros complejos culturales (India), o con prácticas semióticas que se apartan de los marcos de nuestra cultura (el lenguaje poético, por ejemplo). Encontramos así, estudiando los tonos de la música india, correlaciones entre el sistema musical y *todos* los sistemas que recubren fenómenos microcósmicos, macrocósmicos y cósmicos, incluida la organización social. "Las continuidades de las correspondencias (horizontales), escribe Volkova, no están cerradas y pueden prolongarse. Cada una de las continuidades verticales es reversible en

dirección del primer miembro de la continuidad, pero no de una continuidad a otra"[7]. Syrkin, por su parte, insiste en las observaciones de la Chandogya Upanishad (una parte de los Upanishads caracterizada por reflexiones abstractas y prescripciones dogmáticas relativas a los textos) que *identifica* los diferentes objetos de sus estudios, estableciendo un sistema de *equivalencias* entre los complejos implicados (el término "upanishad" significa equivalencia). La "semiótica" india llegaba incluso a establecer equivalencias *numéricas*: su tendencia a la búsqueda del isomorfismo alcanza un nivel "matemático" en el que dominios heterogéneos (para un observador procedente de otra civilización) resultan numéricamente equivalentes[8]. Ivanov y Toporov encuentran el mismo isomorfismo en su estudio de las adivinanzas de los kets[9]. La estructura de las adivinanzas es análoga a la del lenguaje natural: pueden, por consiguiente, ser consideradas como "una manifestación de esa ductilidad del lenguaje que permite, en el discurso poético, una acepción lo más amplia posible de las significaciones figuradas y de los complejos sémicos". Las adivinanzas serían construcciones de imágenes metafóricas que corresponderían a determinado objeto, o a toda una situación que la lengua natural describe de un modo no metafórico. El esquema estratificado que proponen los autores y que engloba los signos rituales, los signos de las adivinanzas, el discurso de los chamanes, las representaciones temporales

7. O. F. Volkova, "Descripción de los tonos de la música india", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 274.

8. A. J. Syrkin, "El sistema de identificación en la Chandoga Upanishad", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 276; ver también T. Elisarenkova y A. Syrkin, "Intento de análisis de un himno nupcial indio" en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 173.

9. V. Ivanov y V. N. Toporov, "Para una descripción de los sistemas semióticos de los Kets", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 116.

y espaciales, etc., permite establecer un único tipo estructural que se repite en culturas diferentes (geográfica o históricamente) y en diferentes ámbitos semióticos. Semejante modelo es un paso hacia la abolición del simbolismo, un estadio por el que se ve obligado a pasar el lenguaje científico para poder a continuación desembarazarse de él, adoptando una axiomática que establecerá, a niveles diferentes, redes relacionales en las numerosas estructuraciones que nos rodean, desde los cristales hasta los libros.

En la perspectiva del isomorfismo de las prácticas semióticas, se impone una revisión, igualmente, por lo que se refiere a los presupuestos que pesan sobre el estudio estructural del lenguaje poético, a saber: a) la retórica, b) las relaciones lenguaje poético/lenguaje científico, c) las estructuras del relato postuladas por Propp.

"Nada justifica la acepción, que se remonta a la época de la retórica y de la poética antiguas, del discurso estético concebido como un discurso adornado de tropos, de figuras o de construcciones arquitectónicas especiales que lo distinguirían del discurso cotidiano, en el que los adornos, aun existiendo, no serían más que provisionales. 'La lluvia va' ('idiot doyd', llueve) no es menos metáfora que 'las piernas de los nervios escapan' (Mayakovski)"[10]. Si las construcciones poéticas son consideradas como tales, ello no se debería más que a que su aparición es muy poco probable, en tanto que la probabilidad del empleo de las otras construcciones es, por el contrario, muy grande. *Sería poético lo que no se ha convertido en ley*. Los semióticos soviéticos estudian pues el discurso poético según los métodos de la teoría de la información: la poética sería una articulación de

10. V. Zaretski, "Ritmo y significación en los textos literarios", en *Trudy...*, *op. cit.*, pág. 68.

significantes que "agota la entropía" del texto. Las leyes de la cibernética no son quizás capaces aún de aprehender el funcionamiento de la poesía, pero ya pueden desde ahora detectar el callejón sin salida del análisis actual (retórico).

El problema, difícil y apasionante a la vez, de las diferencias entre el discurso denotativo y el discurso connotativo, lo aborda con muchas precauciones (en ausencia de criterios precisos y de un instrumental eficaz para el estudio de esas distinciones) Lesskis (p. 76), quien se contenta con señalar las particularidades gramaticales del lenguaje literario del siglo XX ruso (empleo de los tiempos del verbo, de los sustantivos, de los adjetivos, etc.) en comparación con el discurso científico. Mintz (p. 330) va más allá, estudiando la formación del sentido poético como *secundaria* en relación al sentido de otro texto poético: el autor tiene presente la *ironía* como modo de estructuración poética en el poema "Neznakomka" ("La desconocida") de A. Blok.

Citemos también la crítica hecha a la búsqueda de una tipología de los temas o de los motivos del relato, búsqueda que traduce un razonamiento no correlacional y no dialéctico. Recordando las unidades que Propp descubrió para su clasificación de los cuentos populares rusos, Egorov escribe[11]: "Esas unidades no nos aportan nada en cuanto a la comprensión de la esencia del cuento fantástico, porque no pueden entrar libremente en correlación unas con otras: se le plantea una prohibición al héroe, y no al malhechor o al benefactor, se castiga al malhechor y no al héroe o a sus colaboradores. El pensamiento sincrético operaba con entidades totales que eran, ya por sí mismas, pequeños temas y que pasaban

11. B. Egorov, "Los sistemas semióticos más sencillos y la tipología de los temas", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 110.

enteramente de un cuento a otro; así, una diferenciación ulterior de las funciones de Propp resulta carente de sentido... La disolución de los motivos en partes constituyentes (y primero en sujetos y en predicados) que tengan entre sí correlaciones libres —ésa es una particularidad de la literatura de los tiempos modernos. Pero el aumento del número de los elementos acrecienta el número de las relaciones entre sí, lo que a su vez complica la estructura. Los intentos de reducir toda la multiplicidad de la dramaturgia mundial a una treintena de situaciones resultan ingenuos".

Poner en cuestión las fronteras del signo y hallar un isomorfismo de todas las prácticas significativas, es también cuestionar las fronteras de la representación temporal, sin por ello asimilar la diacronía temporal a una sincronía subjetiva. Para Lotman, el cambio de espacio en el arte medieval en Rusia[12] significa un cambio de los valores sociales: el paso de una situación local a otra indica un cambio de estatuto moral; esa "ética local", como la denomina el autor, contradice a menudo determinadas normas cristianas. Analizando la iconografía budista, Toporov[13] observa estructuras distributivas y establece sus equivalencias con las estructuras sociales y éticas. En su estudio de la estructura espacial de los iconos rusos y bizantinos, Zegin[14] descubre una perspectiva "subvertida" e, introduciendo la noción de "espacio activo o deformante", muestra cómo una práctica semiótica va por delante de la simbolización científica: el pin-

12. J. Lotman, "La concepción del espacio geográfico en los textos rusos de la Edad Media", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 210.

13. B. N. Toporov, "Notas sobre la iconografía budista en relación con los problemas de la semiótica de las concepciones cosmogónicas", en *Trudy... op. cit.*, p. 221.

14. L. Zegin, "'Felskonstruktion' en la pintura antigua: la unidad espacio temporal en la pintura", en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 231.

tor de la Antigüedad se planteaba ya problemas temporales y espaciales que la ciencia apenas en la actualidad tiende a resolver. Zegin observa que, en las prácticas semióticas, "la ciencia podría hallar la confirmación de sus posiciones y de sus conclusiones".

Así, desde ahora se plantea una interrogación acerca de la eficacia ulterior de la problemática del signo para una semiótica que ya ha reconocido su necesidad y que se ha construido a partir de ella. Si esa problemática es necesaria para disolver el intuicionismo, el positivismo o el sociologismo vulgar, también es cierto que la semiótica, desde ahora, la deja en suspenso. Sin ocuparse más del referente-significante-significado, o del contenido-expresión, etc., estudia todos los gestos significativos de la sociedad productiva (el discurso, la práctica literaria, la producción, la política, etc.) como redes de relaciones cuya significación se articula mediante las aplicaciones o las negaciones de una norma. No es casual que esa desaparición del signo que se observa en determinados trabajos de los semióticos soviéticos resulte posible dentro del marco del marxismo planteado como una ciencia o como una metodología científica.

El lugar de la semiótica: el espacio de los números.

La semiótica se prepara así a convertirse en el discurso que expulsará el habla metafísica del filósofo gracias a un lenguaje científico y riguroso, capaz de dar modelos del funcionamiento social (de las diferentes prácticas semióticas). *Construir el lenguaje de esa semiótica general, ahí reside el problema.*

Hace 60 años, un sabio ruso, Linzbach —con un

fervor que a veces hace sonreír y un irracionalismo que invita a la condescendencia, pero también con una rara audacia de síntesis y una perspicacia que la ciencia actual confirma asombrosamente— había visto que el problema urgente de las ciencias humanas consistía en la elaboración de un *lenguaje*, que denominaba "la lengua filosófica". Linzbach emparejaba el esfuerzo por construir tal lengua con el de los alquimistas de la Edad Media a la búsqueda de la "piedra filosofal". "No se encontró nunca la piedra filosofal, pero sí otra cosa, algo mucho más maravilloso: la ciencia exacta que hoy nos permite soñar en lo que los propios alquimistas no podían ni imaginar, la transformación total de la materia. (. . .) Consideramos la labor de los linguistas modernos como una labor infatigable de gnomos fantásticos, como lo eran los alquimistas. Su actividad se define por un esfuerzo más o menos consciente por descubrir las leyes más generales que determinan la existencia del lenguaje y cuya posesión es igual a la posesión de la piedra filosofal" (p. III)[15].

Linzbach, alzándose contra el empirismo de la lingüística proponía la construcción de un *esquema deductivo abstracto* realizable recurriendo a las matemáticas, "una creación libre en el sentido de las matemáticas". A los fonemas, hacía corresponder *números* que situaba en las cuatro coordenadas del espacio y del tiempo. Las adquisiciones de la ciencia eran, en aquel entonces, insuficientes para permitir la construcción del lenguaje de una semiótica general. Linzbach indicó, empero, las dificultades que ahora nos toca resolver: 1) la incompatibilidad entre la lógica de un *sistema* científico y la de las *prác-*

15. J. Linzbach, *Principios del lenguaje filosófico: Ensayo de lingüística exacta*, Petrogrado, 1916. J. J. Revzin publica una reseña de esta obra en *Trudy...*, *op. cit.*, p. 339.

ticas semióticas. "Hay que confesar que los términos de la lengua no son sistemáticos... Por consiguiente, la elaboración de los esquemas y de las combinaciones necesarias para designar tal o tal otro concepto no es una tarea que incumba a la ciencia, sino al arte, y la solución de los problemas aquí planteados debe proponerse no a los sabios, sino a los artistas" (p. 94); 2) la imposibilidad de aplicar un sistema finito (la ciencia, el lenguaje denotativo) a las prácticas semióticas infinitas. "(El lenguaje denotativo) se distingue de la lengua natural en que no posee más que un número finito de puntos de vista. La naturaleza, por el contrario, es pensada como una construcción que tiene un número infinito de puntos de vista" (p. 202); 3) la necesidad de introducir las matemáticas en la semiótica, de hallar un sistema de *siglas* (= de *números*) cuya articulación describiría el funcionamiento de las prácticas semióticas y constituiría el lenguaje de una semiótica general.

Más que un lingüista, el semiótico sería pues un matemático que calcularía las articulaciones significativas con ayuda de signos vacíos. Si es así, su lenguaje no será el lenguaje discursivo: será del orden de los números, será *axiomático*.

Se perfila pues una grave elección ontológica tras ese punto capital que es la elaboración del lenguaje semiótico. Recordemos que los problemas ontológicos que subyacen a la controversia actual acerca de la elección del discurso científico aparecen claramente a todo lo largo de la historia del pensamiento occidental. Resulta posible aprehenderlos en tres momentos diferentes, y bajo tres formas precisas: la metafísica de la Edad Media se preocupó por el problema de los universales; las matemáticas modernas han instaurado el debate a propósito del rango de las entidades a que puede referirse una variable vinculada; la semiótica de hoy en día discute el

mismo problema del sentido a propósito del estatuto, cuestionado, del tema de la ciencia. A esos tres niveles, se establece una analogía entre el realismo, el conceptualismo y el nominalismo de la Edad Media, por un lado; el logicismo, el intuicionismo y el formalismo matemático, por otro[16]; y, finalmente, entre el positivismo, el estructuralismo y el paragramatismo axiomático de los estudios semióticos.

El *realismo* medieval, ligado a la doctrina platónica, consideraba los universales o las entidades abstractas (el sentido) como independientes de nuestro juicio, que no sabe más que descubrirlos sin crearlos. Los *logicistas* (Frege, Russell, Whitehead, Church, Carnap) siguen un camino análogo utilizando variables que se refieren a cualquier entidad abstracta, considerada como especificable o no especificable. En las ciencias humanas, el *positivismo* utiliza un discurso valorizado, hecho de universales o de entidades abstractas que parece suponer como existentes objetivamente, con independencia del sistema del discurso que los "descubre" en el objeto estudiado, sin por ello crearlos.

El *conceptualismo medieval* consideraba los universales como productos del juicio. Igualmente, el *intuicionismo* matemático de Poincaré, Brouwer, Weyl, no utiliza variables referentes a entidades abstractas más que cuando esas entidades son, como dice Quine, "cocinadas individualmente con ingredientes preparados por adelantado". El estructuralismo acepta un método similar: no descubre las clases (el sentido), las elabora sea en sus sistemas semánticos construidos con ayuda de términos cargados de valores ideológicos que une al objeto es-

16. Aquí y más adelante seguimos las consideraciones de W. Quine, "On what there is", en *From a logical point of view*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953.

tudiado, sea en los esquemas que superpone al objeto estudiado. Si presenta ventajas con relación al realismo (positivismo), también tiene un defecto: resulta incapaz de acceder a la infinidad que aceptan los realistas y la consecuencia directa de ese hecho es que abandona incluso ciertas leyes clásicas (la dialéctica, la pluri-determinación).

El *formalismo*, asociado aquí a Hilbert, acepta el intuicionismo y rechaza la concepción realista (positivista) del sentido como existente fuera de nuestro juicio. Pero el formalismo reprocha al intuicionismo la acepción de las entidades abstractas, incluso si esa acepción está limitada por la noción de la elaboración subjetiva de esas entidades. Igualmente, una semiótica basada en la axiomatización de las prácticas significativas haría eco al estructuralismo: reconocería la utilidad de una explicación de tipo estructuralista. Pero la axiomatización se distinguiría del estructuralismo en su ontología, es decir en la noción del sentido que subyacerá a su escritura. La formalizaeión considera el complejo semiótico estudiado como una red de articulaciones y no como un sistema de entidades; va incluso más lejos, construyéndose, conforme a esa consideración, como un sistema axiomático. La axiomatización rechazará los nombres (los valores preestablecidos) que serán notaciones (siglas) vacías, sin ningún sentido preciso; su única significación y su inteligibilidad residirán en las reglas que rigen la manipulación de esas siglas. Así considerada, la axiomática aparece como un nivel en el que se sitúa el esfuerzo del discurso científico para contornear el monologismo que le constituye, tratando de resultar isomorfo a las prácticas semióticas diversas.

Todos estos problemas están lejos de haberse resuelto: el empirismo lingüístico incluso los ha ahogado. Resulta evidente que la búsqueda de su solución debe ser

llevada a cabo con las investigaciones lingüísticas empíricas. La semiótica se construirá entonces a partir del cadáver de la lingüística, de una muerte que ya preveía Linzbach, y a la que se resignaría la lingüística después de haber preparado el terreno a la semiótica.

El papel del semiótico es, por consiguiente, más que un papel de descriptor. Su estatuto cambiará el estatuto de la propia ciencia: la sociedad será cada vez más consciente del hecho de que el discurso científico no es una simbolización, que es una práctica que no *refleja*, sino que *hace*. Porque el semiótico no es sólo lingüista y matemático, es escritor. No es sólo quien describe como erudito antiguos lenguajes, haciendo de su ciencia un cementerio de discursos ya muertos o moribundos. Es también quien descubre, al mismo tiempo que el escritor, los esquemas y las combinaciones de los discursos que se hacen. El lugar que ocupa el semiótico, en la sociedad no metafísica que se esboza en la actualidad, hará manifiesta y evidente la interpretación de la ciencia y de la "poesía". Pues su actividad, consistente en *explicar* el lenguaje, supone previamente una capacidad de *identificación* con la actividad de quien *produce* el discurso, con el escritor. La explicación semiótica debería ser, por lo tanto, una *escritura* repetida y sistematizada. Más aún: a partir de los sistemas anteriores, el semiótico será capaz de engendrar formalismos semióticos al mismo tiempo o antes incluso de su producción en las lenguas naturales. En el diálogo de las escrituras, la escritura semiótica es una escritura repetitiva de las escrituras transformativas. Si el semiótico viene después del escritor, ese "después" no es de orden temporal: se trataría, para el escritor igual que para el semiótico, de *producir* simultáneamente *lenguajes*. Pero la producción semiótica tendrá la particularidad de servir de transmisión entre dos mo-

dos de producción significativos: la escritura y la ciencia; la semiótica será pues el lugar en que está destinada a articularse la distinción entre ellas.

1967

EL SENTIDO Y LA MODA[1]

A pesar de su apariencia tan abotonada, la tela ha reconocido en él (el traje) un alma gemela plena de valor. Es el lado platónico del asunto. En realidad el traje no puede representar el valor en sus relaciones externas sin que el valor adopte al mismo tiempo el aspecto de un traje.

Marx

. . . es el sentido lo que hace vender.

S. M., *10.*

El embargo de la sociedad moderna sobre la ciencia parece haber alcanzado su apogeo y su clausura al tomar a la lingüística (al habla) sus modelos y su método. La ciencia de la comunicación fonética está hoy en día en la base del estudio del "pensamiento salvaje", descubre y analiza un "discurso del Otro", intenta en vano recuperar las "artes" y la política, haciendo reinar por doquier la autoridad del *signo*: noción históricamente limitada y cuyo *ideologema* (la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento) remite a Platón y Augusto Comte. El círculo se cierra: la concepción de la lengua como signo se extiende sobre toda actividad translingüística, la organiza dentro de sus esquemas y según sus reglas, y refleja toda práctica ordenada como una *es-*

1. Roland Barthes, *Système de la mode*, ed. du Seuil, 1967 (desde ahora, S. M.).

tructura ("una entidad autónoma con dependencias internas"[2]) dependiente de la comunicación denotativa verbal. No se trata ahora de no querer reconocer los descubrimientos incontestables debidos a la ciencia del habla (la lingüística), a la explicación mediante el signo de prácticas que le son ajenas (la antropología estructural), ni a la evidenciación de las estratificaciones del sujeto occidental que se debate en y contra la linearidad de la cadena hablada (el psicoanálisis). Se trata de subrayar que habiendo desmitificado y neutralizado toda hermenéutica, la ciencia del signo llega a un punto en que se desmitifica a sí misma. Es la semiótica la que cumple ese papel, y, más especialmente, la semiótica de los sistemas significativos que engendra la civilización del signo para, a cambio, resultar con ello consolidada. Esta semiótica confronta el modelo del signo lingüístico no con sistemas exteriores al ideologema lingüístico, (actividad etnológica) ni con prácticas reprimidas por la lógica de una sociedad basada en el signo (estudio del inconsciente), sino con los productos mismos que explicitan la sociedad del signo. Si, en el primer caso, el hecho de devolver al signo civilizaciones *distintas* refuerza el poder de apropiación del sujeto-signo; si, en el segundo caso, la explicación de una actividad no-fonética y no-comunicativa mediante los modelos de la comunicación (fonética) *tranquiliza* al sujeto-signo, en el tercero, la labor del semiótico suscita la turbación de ese mismo sujeto-signo.

Basta con leer los artículos de los periodistas consagrados al *Sistema de la moda* para darse cuenta de ese efecto de turbación que es mucho más que una simple incomprensión. Lo que molesta, es que Roland Barthes provoque un encuentro insólito: el del *signo*, base de la

2. L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordick Sprag og Kulturferlag, 1959, p. 1.

sociedad del intercambio ("En el intercambio real, la abstracción debe ser a su vez reificada, simbolizada, realizada por medio de determinado signo"[3]) y de la *moda* ("un fenómeno colectivo que nos aporta con la mayor inmediatez la revelación de lo que hay de social en nuestros comportamientos" (S. M.)). El estudio de la moda se convierte entonces en el terreno propicio para "reconstruir paso a paso un sistema de sentidos". "El vestido escrito es completamente sentido"; siendo la moda el vestido descrito, analizar la moda es analizar el sentido. La ciencia del *sentido* se confunde así con la ciencia de la "compra" y de la "apropiación" —tienen un mismo ideologema detectable en la estructura del habla comunicativa. Podría decirse que al utilizarse todo el utillaje de la lingüística para revelar "la moda como un sentido", esa revelación se transforma necesariamente en su contrario complementario: el sentido aparece como una moda. Se realiza así el trayecto completo: una sociedad (la del intercambio) reificada en ciencia (la moda como signo = del sentido) reencuentra su reificación en "*objeto*" (la moda como signo = sentido). Estamos ante una tautología: el signo se encuentra con el signo; la objetividad del discurso científico *salta*; la lingüística —madre de las ciencias llamadas humanas— se halla ante un espejo; de pronto, estalla el ideologema del signo; también él depende del espejo (reconocimiento, identificación, semejanza por encima de la diferencia), diré, para volver sobre ello más adelante, que asegura la lógica del *habla* y por lo tanto del *sentido*. "¿No es el habla el *relevo* fatal (subrayado nuestro) de todo orden significativo?", escribe Barthes; y también: ". . . en una sociedad como la nuestra, en que mitos y ritos han adoptado la forma de una *razón*, es decir en definitiva de un habla, el lenguaje

3. Karl Marx, F. Engels, *Archives*, IV, Moscú, 1935, p. 61.

humano no es únicamente el modelo del sentido, sino también su fundamento". (S. M., 9).

Dos consecuencias fundamentales se deducen de este *juego de espejo* en el que el ideologema del signo se ve atrapado por la vuelta del signo sobre sí mismo (ciencia del signo ←——— ———→ objeto-signo). Obliga en primer lugar a escrutar de cerca los fundamentos filosóficos del pensamiento del signo y pone en evidencia sus limitaciones. Aplicando los modelos lingüísticos a objetos *translingüísticos* (Barthes estudia la moda en *textos* irreductibles a las leyes de la comunicación oral), el semiótico reencuentra la complicidad del *habla*, de la *razón* y del *texto comercial*[4] soldados por el ideologema del signo: la estructura de ese universo "obedece a exigencias universales, que son las de todo el sistema de signos" (S. M., 10); extrae al mismo tiempo los aspectos mediante los cuales lo comercial, siendo un *texto* (la moda descrita es también una retórica), escapa a las categorías del habla. El binarismo también es cuestionado (S. M., 173), aparecen las relaciones entre el signo y el fantasma (S. M., 255), el mito científico de la "coherencia" y de la "funcionalidad" se ve desenmascarado como una retórica (S. M., 268). Resulta significativo que el cierre del sistema del signo que acaba por coincidir consigo mismo, designado así el callejón sin salida de una ciencia idealista, no resulte evidente más que cuando el semiótico añade, a su concepción de la moda como signo, la aceptación de la moda como *texto*, es decir como inscripción de una práctica *a través* (y no *en*) del lenguaje. Así, el *Sistema de la moda* expone la ciencia del signo en el umbral de su paso a una notación materialista, que reconocería,

4. La noción de "texto comercial" implica en la terminología de Barthes una ambivalencia: es una descripción (por lo tanto fonética) así como un desafío al fonetismo (una escritura).

como principio de partida, la pluralidad de las prácticas translingüísticas e intentaría definir su secuencia inicial no como una *unidad* monopolizadora, sino como *funciones* suprasegmentales. Henos ante la segunda consecuencia de ese juego de espejo signo-moda: hace necesaria la *fractura* del dominio del signo como modelo universal aplicable a toda práctica, así como la *introducción* de varios modelos diferentes; es evidente que si la actividad explicativa no toma como principio de partida más que un sólo modelo (el signo), se hallará obligatoriamente ante la imposibilidad de aprehender en su especificidad prácticas ajenas al signo, y de detectar sus propias contradicciones (cf. el teorema de Gödel).

Así, el trabajo de Barthes subvierte la corriente que domina la ciencia moderna: el pensamiento del signo; haciendo funcionar todas sus posibilidades, muestra sus bloqueamientos e impide su universalismo. Igual que el Renacimiento resucitaba el latín para transformarlo en lengua muerta, el texto del semiótico, haciendo hablar a la ciencia del signo, le obliga al silencio de los archivos. "La lingüística contemporánea, escribía no sin patetismo un erudito ruso a principios de siglo —y hay que confesar que la situación no ha cambiado radicalmente— no está llamada a convertirse en una verdadera ciencia, como no lo estaba la alquimia, e igual que esta última (la lingüística) no alcanzará nunca su finalidad, sino que habiendo representado su papel —que consiste en preparar la verdadera ciencia—, deberá dejar de existir. Que la lingüística contemporánea es realmente comparable a la alquimia, que no es más que un predecesor de la verdadera ciencia que le sucederá, es algo de lo que podríamos persuadirnos examinando las premisas verdaderamente desesperantes e inconsistentes de que ha partido. Supone que, en la aglomeración enorme de material histórico que se nos presenta bajo el aspecto de varios miles de

lenguas muertas y vivas, debe hallarse enterrada esa perla que busca el pensamiento del hombre contemporáneo. No es asombroso entonces que, partiendo de tales premisas, los lingüistas se vean obligados a representar el papel no de artistas sino de eruditos, no de sabios sino de aficionados que, en lugar de crear por sí mismos, no hacen más que recoger y estudiar los productos de la creación ajena. Tenemos aquí... no una creación, sino su carencia, no la cuna de ideas nuevas, sino el cementerio de las antiguas. Estamos ante una época de la vida de la humanidad, época rica e interesante en sí, pero que ha llegado a su fin y que nada puede volver a la vida"[5].

El ideologema del signo.

Las exigencias no limitan el sendo, sino que por el contrario, lo constituyen.

S. M., 160.

El estudio de todo objeto translingüístico exige en primer lugar una distinción metodológica entre el código seudo-real, el sistema de la lengua (el sistema terminológico) y el sistema retórico en que en último análisis se presenta el objeto translingüístico. Puesto que "no existe un universo que no sea la lengua y cuyas leyes sean diferentes", el sentido del objeto translingüístico sería lo que impide la equivalencia entre el sistema de lengua y el sistema retórico: esos dos sistemas "no tienen el mismo nivel de conmutación" (S. M., 45). El sentido (la moda) tendría una doble estructuración: en la lengua como comunicación fonética, y en la retórica como suplemento (descrito) de la cadena hablada. Diacronizando una sincronía, se podría decir que el sentido sería la resultante de dos "sentidos" incompletos: el sentido de la cadena hablada y el sentido de la retórica. La distinción es sólo aparente (volveremos sobre la ambivalencia de la retórica): de hecho, la retórica es una descripción de lo fonético, es deudora del mismo ideologema. Son en definitiva las exigencias del habla quienes constituyen el sentido del signo: "el sistema vestimentario parece estar a cargo del sistema lingüístico" (S. M., 38). La conceptualización del habla en signo y/o en sistema lingüístico es por consiguiente capital para la construcción del sistema del sentido.

A. *El trabajo en hueco.*

Recordemos que la diada significante-significado en que se basa el signo saussuriano se remonta a la escuela filosófica de Megara y a los orígenes de la lógica estoica. Dialécticos con Zenón, considerados generalmente como "materialistas" a causa de su teoría de lo corporal, los estoicos —verdaderos positivistas de la Antigüedad— llevan la huella de la epistemología platónica transmitida a través de Euclides, fundador de la escuela y contemporáneo de Platón. Así, según Diógenes Laercio, los estoicos distinguen dos partes en la dialéctica: una que trata de los objetos significados (*ta semainomena*), y otra de los objetos significantes (*ta semainonta*) o elemento de discurso. Esta última postula la existencia de una categoría de cosas *significadas* o *exprimidas* que son llamadas *lekta* y que se caracterizan por tres particularidades: 1) no existen fuera del discurso; 2) pueden ser verdaderas o

5. J. Lintzbach, *Printzipi filosofskovo yazika. Opyt tochnovo yazikoznaniya (Principios del lenguaje filosófico. Ensayo de lingüística exacta)*, Petrogrado, 1916.

falsas; 3) son *incorpóreas*. Es evidente que el *lekton* traduce en discurso "semiótico" la *idea* platónica y mediatiza, haciéndola desaparecer, la separación espíritu-materia, pensamiento-práctica. La triada objeto-*lekton*-habla con ocultación del primer elemento y concentración de todas las operaciones (mentalistas) entre las dos coordenadas *lekton*-habla, modela un espacio epistemológico que se asemeja al espacio geométrico euclidiano, y por lo tanto a una teoría de la superficie más que del espacio, y dibuja el binarismo del sistema del signo. Subrayemos de pasada que se trata de una seudo llaneza pues la pirámide objeto-*lekton*-sonido está implícita en toda relación *lekton*-sonido, y en esa pirámide el *lekton* (lo significado, o lo expresable) ocupa el lugar jerárquico de la cima (Dios). Por otra parte, reaccionando ante el platonismo mediante una teoría del cuerpo y una valorización de lo corporal (el alma también es corporal), la actividad de los estoicos es el envés necesario de la ideología platónica, su *otro* equivalente: una vez anunciado como entidad absoluta "el cuerpo", "el espíritu" es menos denunciado que presupuesto; en un punto del recorrido es incluso pronunciado: el *lekton* sale a la luz, necesariamente programado por el postulado sentido = no real.

El *lekton* es una cosa expresada, pero también el fundamento de toda representación: "Ellos [los estoicos] dicen que el *lekton* es lo que queda después de la representación racional, y que la representación racional es aquella en la que lo que está representado puede traducirse en discurso"[6]. Lejos de ser una escenificación, la representación es más bien una *expresión* mentalista, una mentalización de la práctica a través del *lekton* (el "concepto", el "sentido"). La *representación* en que se basa

6. Sextus Empiricus, Adv. Math., VIII, II, 12; cf. W. M. Kneale, *The Development of Logic*, 1962, p. 113.

nuestro razonamiento no es pues un "teatro" en el sentido de introducción de un *exterior*, sino la destrucción de la disyunción alternante dentro-fuera, y por lo tanto del volumen escénico, y su reducción a la superficie del interior: la representación que es necesariamente simbólica es un *resto* traducido en discurso, y el discurso es el *residuo* representativo de una práctica ocultada. La representación lektónica (simbólica) no es posible más que como un *después* de la representación teatral. El *lekton* (el sentido, el signo) abroga el gesto para sustituirlo por un sonido que apunta a lo no visual. En otras palabras, el *lekton* (el sentido, el signo) es una *denegación*, pero no una negación, de una dimensión: la que sitúa la actividad translingüística en el espacio con que forma un todo (lo que quiere decir que allí el cuerpo no existe como el opuesto de la lengua). Así amputado el espacio escénico, el teatro, como práctica y juego a la vez, está muerto: el logos interioriza, lineariza esa muerte para constituirse como signo. (No es sorprendente que multitud de recientes esfuerzos en contra de la representación significativa resuciten el escenario teatral o busquen literalmente un volumen a través de la gestualidad: Mallarmé, Artaud). El *lekton* (el sentido) es así, como representación, el emblema de una *pérdida* (la del *espacio*) y de una *muerte* (la del teatro como *práctica*); es un *sustituto* del espacio, del trabajo; se alza sobre una *carencia* en la que fermenta la "conciencia trágica" y todo esfuerzo de reconstrucción de la pluridimensionalidad, en un segundo momento, con ayuda de un *sentido* de la lengua completada por una retórica (el relato o "el inconsciente"). "Extendida a otro sistema semántico, la lengua tiende así a naturalizarlo..." (S. M., 42). Es natural lo que está dotado de un sentido, es natural lo que está culturalizado. Pero al presentarse primero el sentido como una equivalencia, solidificada por la lengua, del objeto real y de la prohibición

impuesta por la estructura de la comunicación oral, acaba por no ser ya una "forma". "Se sustantifica", se espesa, se vuelve Todo; con ese mismo gesto el Todo se desenmascara como "Verbo" —"sin límites verbales... | la moda, pero también el sentido | no sería en absoluto una elaboración ideológica" (S. M., 59).

Recordemos que el verbo *leguein* del que *lekton* saca su raíz, significa "significar", pero también quiere decir "decir". No hay significación sin habla, pero igualmente no hay más que el habla que signifique. El signo forma parte del mundo del *decir*, del *enunciar*, del *narrar*: Séneca traduce *lekton* al latín por *effatum, ennunciatum, dictum*[7]. El sentido es el otro complementario de un campo diferenciado-del-resto, como hablar es el otro complementario de ver. Al suplantar la cadena sonora a lo visual, el *lekton* sustituye a lo corporal; el sentido se une así a lo fonético que lo exige y de lo que resulta inseparable. La sociedad fonética es necesariamente la sociedad del sentido y de la representación. Una ausencia: la del trabajo. La ciencia del decir (del signo) se construye ahogándolo, sobre una práctica que es su propia ciencia: la ciencia hablada reemplaza al hacer científico. "El mundo de la moda, es el trabajo en hueco". (S. M., 251).

El representante mentalista, sea de estructura icónica (la imagen) o de estructura verbal (la palabra), resulta funcionalmente exigido por la socialización del trabajo: es, para Barthes, el mediador entre el proceso de trabajo y sus productos. El trabajo retrocede para ceder la superficie al simulacro: el sentido (la moda) afirma una

7. "*Video Catonem ambulantem, hoc sensus ostendit, animus credit. Corpus est quod video, cui et oculos intendi et animum. Dico deinde: 'Cato ambulat'. Non corpus, inquit, est quod nunc loquor sed enuntiativum quiddam de corpore, quod alii effatum vocant, alii enuntiatum, alii dictum*". (*Epistulae*, 117, 13).

función, pero no una producción ("... la corrección del signo no se hace pasar nunca por abiertamente normativa, sino simplemente funcional". (S. M., 270), es un "sustituto" del trabajo, su "apariencia", en otras palabras, "una actividad negativa" ("El hacer de la Moda es en cierto modo abortado". (S. M., 252). "El origen" sustitutivo del signo se extiende y roe su propia organización: "el signo está totalmente preparado a separarse de la función y a operar solo". (S. M., 267). Alienando el trabajo, el sistema del sentido es un "hacer hablado" que instituye dos mitos: la coherencia (del habla comunicativa, del signo lingüístico) y la funcionalidad (introducida por la retórica como caución de lo "real"). "El *homo significans* adopta la máscara del *homo faber*, es decir su contrario mismo". (S. M., 270). Leámoslo invirtiéndolo: el *homo faber* no puede hablar más que con la máscara del *homo significans*, es decir su contrario mismo. Si "olvida" el trabajo, el *homo significans* se realiza en el comercio que parece ser el elemento del signo: "El origen comercial de nuestro imaginario colectivo (sometido por doquier a la moda, mucho más allá del vestido) no puede pues constituir un misterio para nadie". (S. M., 9).

B. *El "representamen" y la comunicación.*

Para las teorías modernas del signo (insistiremos aquí en las de Peirce y de F. de Saussure), así como para los estoicos, el signo no está explícitamente vinculado a la representación y a la comunicación.

"El signo, o *representamen*, es lo que reemplaza para alguien a algo en determinado aspecto o posición. Se dirige a alguien, es decir que no crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizás un signo apenas

desarrollado"[8]. El signo es por definición una representación que exige un circuito comunicativo del mismo modo que es exigido por éste. Ese circuito es puesto en funcionamiento por un sujeto constituido por el habla ("alguien"), necesita la separación de ese sujeto de un objeto ("algo") considerado como una entidad no subjetiva que, en el momento mismo de su constitución, está aislado del sujeto, *ausente* de su espacio, relegado a un "antes" espacio-temporal y reemplazado mediante una *idea* "en el sentido platónico"[9]. El término final del circuito es siempre el sujeto hablante desplazado al extremo de la cadena sonora como sujeto oyente: es en el habla del destinatario en la que el *representamen* comunicado debe incluirse. El *representamen* es pues inseparable del circuito de la comunicación verbal. La teoría saussuriana, además, descubre el signo como exigido por el contrato social. Haciendo eco a Augusto Comte y a Durkheim, Saussure estudia la lengua como un instrumento de la comunicación social". Al tiempo que subraya que "no se puede concebir uno sin otro"[10], Saussure pone el acento en la conciencia individual que precede a y determina el contrato social: la lengua es aprehendida a través del "*acto* individual que permite reconstruir el circuito del habla" (subrayados míos). La comunicación auditiva valoriza el "acto" individual (el sonido, el gesto) como "embrión del lenguaje"[11]; la conciencia individual es anterior e indispensable a la institución social, a la "cristalización social" posterior. "Los signos lingüísticos, por

8. Charles Sanders Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en *Philosophical Writing of Peirce*, Dover, Nueva York 1955, p. 99.

9. *Ibid.*

10. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1960, p. 24.

11. *Ibid.*, p. 29.

ser esencialmente psíquicos, no son abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consentimiento colectivo, y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento en el cerebro"[12]. Bajo la máscara de una socialización y de un realismo mecanicista, la ideología lingüística, absorbida por la ciencia del signo, instala el sujeto-signo como centro, comienzo y fin de toda actividad translingüística, y le encierra, le asienta en su habla que el positivismo concibe como un psiquismo que tiene su "asiento" en el cerebro.

Operando en la linearidad de la cadena hablada, el signo pone al descubierto la topología del circuito comunicativo: ese circuito resulta ser no una pluralidad de instancias, sino la linearización delimitada de una sola instancia, la del sujeto hablante. Esa instancia adopta, en consecuencia, el aspecto de una continuidad (el habla normativa, la lengua) audible (= inteligible) a través de lo discontinuo (sujeto-destinatario-mensaje, o lenguaje). El circuito comunicativo sería la expansión fracturada de la instancia del discurso del sujeto hablante, y por lo tanto del *representamen* (del signo), lo que quiere decir también que el sujeto *es* el signo, y no puede constituirse fuera del signo. La civilización del signo es la civilización del sujeto; en un diccionario de la sociedad del intercambio, el signo sería el sinónimo del sujeto, de la comunicación y del habla.

La comunicación reducida al habla del sujeto es así reducida a la pareja *enunciado-enunciación* que tiende a suprimir todo aspecto transformacional productivo cuando se aplica a una práctica translingüística. El concepto de *connotación*, complementario del de *denotación*, está allí para remediar esa reducción: Hjelmslev lo introduce para explicar la coincidencia de dos sistemas semánticos

12. *Ibid.*, p. 32.

en un solo enunciado. Ese concepto, empero, sigue siendo secundario y subordinado con respecto a la denotación que define el habla comunicativa: es esta última (el enunciado) el punto de partida y de llegada de todo estructuralismo lingüístico.

El signo lleva instancias diferenciadas (objeto-sujeto, por un lado; sujeto-interlocutor, por otro) a un *conjunto* (a una "unidad" que se presenta como enunciado-mensaje), sustituyendo las prácticas por un sentido, y las diferencias por una *semejanza*. El sentido es *asociativo* —sirve de relevo tanto del lado sujeto-objeto como del lado sujeto-interlocutor. Así, asociativo y sustitutivo, el signo es el núcleo mismo del intercambio. Etimológicamente, "símbolo" sinifica "cosas puestas *juntas*", la palabra griega *simbalein* = hacer un contrato o una convención; el "billete" y el "cheque" son "símbolo", igual que toda "*expresión* de sentimiento"[13].

La comunicación social, obliterando la producción y el espacio, los sustituye por un producto de tipo *secundario* (el signo para Peirce es siempre secundario, incluso el icono es un sustituto) y conciliador (volveremos más adelante sobre la naturaleza de la representación como "semejanza por encima de la diferencia"); ese producto es el signo (el sentido) que adopta la forma de un valor (el billete, el cheque, y, en la misma serie, el dinero, la Moda), o de una retórica (la "expresión" psicológica, la "literatura", el "arte").

C. *La superficie teológica.*

Examinemos ahora el *representamen* como operación mentalista del sujeto-signo. Necesita una relación

13. Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p. 113.

triádica ("*Object-ground-interpretant*" en la terminología de Peirce) en la que "el pensamiento es el principal, si no el único, modo de representación"[14] y no aparece más que a través del interpretante. El signo sería una mediatización de la idea (Dios), el punto de partida (el objeto) y lo que se da como punto de partida (el interpretante). Siendo el substituto de un objeto relegado a otro lugar y antes (siempre excluido del habla), el signo postula el tercer término de la "triada original": la noción de destino, intención, causalidad (*purpose*, para Peirce), y por lo tanto de *sentido*. Objeto-*representamen*-intencionalidad: henos ante la triada teológica que constituye el ideologema del signo.

Implica en primer lugar una estratificación diádica de la práctica y del espacio. Toda práctica está recortada en dos partes: el sujeto y el objeto, o más bien el habla y la realidad, al ser el habla signo, y por lo tanto "realidad de segundo orden". "... la Moda, como todas las modas, se basa en una disparidad de dos conciencias: una debe ser extranjera a la otra. Para obnubilar la conciencia contable del comprador, es necesario tender ante el objeto un velo de imágenes, de razones, de sentidos, elaborar en torno a él una sustancia mediata, de orden aperitivo, en una palabra, crear un simulacro del objeto real..." (S. M., 9).

En cuanto al espacio, está reducido a dos dimensiones en las que actúa una "fuerza física" entre dos entidades, la segunda de las cuales (presente, conocida) sirve de índice a la primera (ausente, desconocida). El pensamiento causalista con su nostalgia de los orígenes, así como los presupuestos de la mecánica y de la ciencia mecanicista del siglo XIX se dejan ver en semejante razonamiento.

14. *Ibid.*, p. 100.

La comprensión de ese proceso diádico (objeto-*representamen*) necesita la triada simbólica dominada por el *sentido* (la idea, el *purpose*). En la actividad conciliadora e identificadora del signo, la oposición de las dos entidades postuladas por el binarismo (sujeto-objeto, signo-realidad, así como, en la comunicación, sujeto-interlocutor, mismo-otro, o, en la estructura significativa, paradigma-sintagma, metáfora, metonimia) crea una seudosuperficie fenomenista tras la cual se reserva, para introducirse en ella a cada instante, la metafísica. El binarismo resultante de una destrucción del volumen, aspira a la triada a través del sentido (la idea) que subyace al positivismo aparente. "...en lo que se basa un sistema de signos no es en la relación de un significante y un significado (en esa relación puede basarse un símbolo, pero no forzosamente un signo), es en la relación de los significantes entre sí: *la profundidad* de un signo no añade nada a su determinación; es su extensión lo que cuenta, el papel que juega con respecto a otros signos...: todo signo debe su ser a sus contornos, no a sus raíces" (S. M., 37). Eliminando la metafísica de la profundidad, el signo vuelve a traer la metafísica de las "superficies" encadenadas por una causalidad metonímica; reemplazando a la metáfora hermenéutica, instaura una cosmogonía de la banalidad en la que el elemento metafísico no deja de despertarse a posteriori, cuando el desciframiento.

D. *El sentido temporal.*

El sentido se nutre del tiempo volviéndolo mudo: significa lo que no está actualizado en el habla, lo que se opone a ella remitiendo a un depósito ausente denominado memoria. "...los términos de la variante que no están actualizados forman evidentemente la reserva del

sentido; ...cuanto mejor está organizada esa reserva, más fácil resulta la llamada del signo". (S. M., 169). Lo posible (lo notado), lo imposible (la ausencia de marca) y lo excluido (lo fuera de la pertinencia) son categorías simbólicas que dependen del tiempo que está siempre allá, pero nunca revelado: "...el tiempo puede volver a abrir sentidos cerrados desde hace muchísimo, e incluso desde siempre". (S. M., 186). La remisión de los "fragmentos de sustancia" organizados por la metonimia sobre la superficie simbólica, a una permanencia, a una duración, se hace en el paso del sintagma al sistema (que es el depositario de la duración en la estructura simbólica). El tiempo se pierde en el análisis (en la actualidad) y no aparece más que en la abstracción (que precisa del tiempo) (S. M., 301).

Entonces, en el aflujo de la temporalidad, el sentido *pasa de moda*: "fuerte al nivel del instante, la significación tiende a deshacerse al nivel de la duración; pero no se deshace por entero: retrocede" (S. M., 214).

La teoría saussuriana decreta ese tipo de temporalidad, "principio fundamental" cuyas "consecuencias son incalculables". "El significante, al ser de naturaleza auditiva, se desarrolla en el tiempo únicamente y tiene las características que toma al tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una única dimensión: es la línea"[15]. Entendamos: el *lekton* convertido en concepto (o significado) alcanza la linealidad fonética del enunciado subjetivo, y reduce el espacio de la práctica al tiempo del habla: el signo (significante-sig-

15. F. de Saussure, *op. cit.*, p. 103. Por el contrario, abordando el texto "poético" Saussure parece descubrir otra temporalidad: permutante, pluridimensional, espacial (cf. los "Anagramas", parcialmente publicados por J. Starobinski en *le Mercure de France*, febrero de 1964). Cf. también *Tel Quel*, núm. 37.

nificado, sonido-concepto) es temporal, es aprehensible y mensurable en la duración; habiendo eliminado el espacio, vive del tiempo.

Pero es un tiempo extraño, un tiempo amputado de su dialéctica con el espacio, y organizado como una línea o más bien como una superficie de dos coordenadas (sincronía-diacronía, y esta última aparece en la interpretación) según el modelo de la comunicación auditiva que, pretendiendo un presente, no puede existir más que gracias a un pasado que se abre en abismo tras lo llano de la palabra "ahora". Y esa ley temporal, que Saussure descubrió en su origen (el signo lingüístico), rige toda la actividad simbólica (conceptual) del racionalismo occidental proyectivo y finitista.

La Translingüística.

Semiológico se entiende aquí como exterior a la lingüística.
S. M., 57

Es una necesidad histórica que el racionalismo encuentre su confirmación y su desemboque fulgurante en la ciencia del signo, el cual, desvelando la maquinaria lingüística y permitiéndole asimilar los sistemas significativos de la sociedad moderna, explicita que el ideologema de todo discurso filosófico (racionalista) y científico (positivista) es simbólico. Si la teoría saussuriana aparece como una simbiosis de Descartes y de Augusto Comte, impugnar los fundamentos del signo equivaldría a una impugnación de todo pensamiento alienado de la práctica, y, en el límite, de toda filosofía y de toda ciencia. La propia actividad de impugnación sería devuelta a

su ideologema, su conceptualismo aparecería iluminado en su historicidad y confrontado con su imposible. Lo que quedase intacto, sería el pensamiento-práctica (la actividad transformadora) y toda acción translingüística productiva (la redistribución y el retoque de la superficie lingüística *a través de* una actividad que produce textos, y no *en una* comunicación que transmite informaciones).

Sin embargo, anclados en una sociedad del intercambio que reclama su ciencia como justificación al tiempo que engendra una práctica para desmentirse, es esta última la que la "semiótica" es llamada a "cientifizar". Una "semiótica" entre comillas, porque no podría tomar ya como punto de partida el signo (lingüístico o incluso lógico). Ese signo, con todo su peso ideológico que hemos indicado brevemente, resulta perfectamente operante en el estudio de la comunicación auditiva de la que ha sido sacado y en la que triunfa con la lingüística moderna del habla (como la gramática chomskiana). No tiene en cambio poder sobre lo que hace bascular el habla (y/o el racionalismo lineal, la sociedad del intercambio), salvo reduciendo la pluridimensionalidad a las normas de la linealidad. El estudio de una producción, por el contrario, por ser deudor de la lengua e incluido en la comunicación, no puede serle subsumido: translingüística y transcomunicativa, la *práctica* es *trans-simbólica*[16].

Para Saussure, la lingüística no era más que una parte de la ciencia general de los signos. Ese postulado implicaba la disolución de la lingüística en una ciencia del

16. "Por práctica en general, entenderemos todo proceso de *transformación* de una materia prima dada determinada, en un *producto* determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de "producción") determinados" (L. Althusser, *Pour Marx*, Maspero, 1965, p. 167).

signo universal, y suponía una perspectiva no diferenciada de diferentes prácticas translingüísticas. Barthes introduce una corrección capital en la formulación saussuriana. "Quizás sea pues preciso darle la vuelta a la formulación de Saussure y afirmar que es la semiología la que es una parte de la lingüística" (S. M., 9), y más adelante: "Semiológico se entiende aquí como exterior a la lingüística". (S. M., 57). La contradicción sólo es aparente; el estatuto dialéctico de la semiótica aparece en el desciframiento, a saber: la "semiótica" estudiará toda productividad como *texto* elaborado en la lengua y por consiguiente no podrá prescindir del modelo fonético-comunicativo del signo, del sentido y de la estructura (de la lingüística); pero esa productividad textual se sitúa, con respecto a la linearidad simbólica, en un exterior, en un *fuera* que toma a su cargo el signo (más bien que no lo toma el signo a su cargo, como parece insinuar Barthes), le restituye sus carencias (la dimensión espacial y la totalidad), y por lo tanto lo destruye (puesto que son esas carencias sus bases), y lo sustituye por *otra* unidad de base de carácter doble. Es un *signo* desde el punto de vista de una lectura explicativa que tiende a reconstruir (a regenerar) el objeto del estudio para volverlo a situar en la maquinaria comunicativa; es *variable* desde el punto de vista de la práctica misma del texto semiológico, es decir, una notación vacía de tipo numerológico (o axiomático) que no significa más que en la medida en que se combina con otras para reconstituir el espacio translingüístico. Se trata pues menos de una *unidad* que de una *función*, es decir, de una variable dependiente, determinada cada vez que las variables independientes que vincula lo son, o, para ser más claros, digamos, una *correspondencia* unívoca entre las palabras o las secuencias de palabras. Más que de un signo, se trataría en el estudio de las prácticas translingüísticas de una

función; más que de una semiología se debería hablar de una translingüística construida no sobre unidades en relación, sino sobre *operaciones suprasegmentales.*

Habría que distinguir aquí entre el *signo* en que se basan la lengua y la comunicación, y la *función suprasegmental* en que se basa la práctica translingüística.

A. *La palabra y el texto.*

Al tiempo que insistía en el carácter realmente demasiado complejo del sistema de la lengua, Ferdinand de Saussure, como además sus predecesores estoicos, lo llevó a una sencillez ejemplar tomando como prototipo del signo *la palabra* como independencia (relativa) en la frase europea. La lengua es así necesariamente reducida a un encadenamiento de corpúsculos (de palabras), a una articulación de unidades. Barthes subraya que el signo es un producto secundario del encadenamiento fonético de las palabras: es "el sobrecódigo impuesto al vestido real por las palabras" (S. M., 19). Las *partes* autónomas (las palabras) se acumulan en un todo (la frase, la lengua) que no es *pensado* como *todo*, sino que resulta, como un montaje mecánico, de la coordinación de las partes. Igualmente, las partes no son pensadas a contrapelo, a través del todo. Así, la relación dialéctica partes-totalidad, palabras-texto resulta ocultada[17].

La actividad translingüística exigiría como punto de partida una "unidad" superior en mucho a la palabra: el

17. Fuera de la enseñanza oficial, en una oscura "extra-social", Ferdinand de Saussure intentó reintroducir la dialéctica textual en su razonamiento sobre la lengua. Sus *Anagramas* lo muestran preocupado por pensar la totalidad del texto en la que surgen las correspondencias sonoras, y el signo desaparece ante el modelo tabular de lo escrito.

texto[18]. Irreductible a un enunciado, el texto es un *funcionamiento* translingüístico. En la lengua, el texto piensa la lengua, es decir, redistribuye su orden poniendo en relación la superficie de un habla comunicativa que apunta a la información directa, con el espacio de otros tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. Más que un *corpus*, es una función *trans-enunciativa*, abordable a través de la lengua mediante categorías debidas directamente a la lógica, y no a la lingüística, a la teoría de la comunicación o al psicoanálisis. El texto no es el discurso de un sujeto que se construye con relación a otro: semejante reflexión supone el sujeto y el otro como entidades anteriores al texto, y queda sometida a la cadena de la comunicación fonética. No se podría tampoco pensar el texto como un "calco" de las categorías de la lengua en que está hecho: el texto maneja categorías desconocidas a su lengua, lleva a ella la infinitud potencial[19] de que sólo él dispone. La relación del texto con la lengua en que se sitúa es una relación de *redistribución*, es decir, destructivo-constructiva. La aproximación al texto exige un punto de vista *fuera* de la lengua como sistema comunicativo, y un análisis de las relaciones textuales *a través* de esa lengua. Se podrían estudiar como *texto* todos los sistemas denominados retóricos: las artes, la literatura, el inconsciente. Vistos como textos, obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética, y revelan su productividad transformadora.

Lo que aquí llamamos un texto se aproxima a lo que los semióticos soviéticos llaman un "sistema modelante secundario" o "una perspectiva hipersemiótica del mundo".

18. La noción de "texto" es definida con rigor científico, y elaborada en su complejidad escritural por Philippe Soller en "la ciencia de Lautréamont", *Logiques*, 1968.

19. *Cf. Para una semiología de los paragramas*, último capítulo de este libro.

Tienen presentes prácticas semióticas que se organizan sobre una base translingüística (siendo el lenguaje denotativo el sistema primario), pero que se dan una estructura complementaria secundaria y específica. Por consiguiente, esos sistemas modelantes secundarios contienen además de las relaciones propias de las estructuras lingüísticas, relaciones de un segundo orden y más complejas. "De ahí resulta que uno de los problemas principales que se plantean ante el estudio de los sistemas modelantes secundarios, es el definir sus relaciones con las estructuras lingüísticas. Resulta, pues, necesario precisar el contenido del concepto "estructura lingüística". Evidentemente, todo sistema de signo, incluido el secundario, puede ser considerado como una lengua particular. Sería preciso entonces aislar los elementos más elementales (el alfabeto del sistema) y definir las reglas de sus combinaciones. De ahí se sigue que todo sistema de signo, en principio, puede ser estudiado con métodos lingüísticos, lo que define el papel particular que la lingüística moderna tiene como metodología. Pero habría que distinguir con sumo cuidado esos "métodos lingüísticos" en el sentido lato de la palabra, de determinados principios científicos legados por la costumbre de operar con lenguas naturales que no son más que una variante específica y particular de los sistemas lingüísticos. Está muy claro que esta actividad (esta distinción) hace justamente posible la investigación de las *particularidades* de los sistemas modelantes secundarios y de los *medios* para su estudio"[20].

20. *Trudy po znakovym sistemam (Trabajos semióticos)*, II, Tartu, Estonia, 1965. Preferimos a la noción de "sistema" la de "práctica" como: 1) aplicable a complejos semióticos no sistemáticos; 2) indicando la inserción de los complejos semióticos en la actividad social en tanto que procesos de transformación.

El problema, pues, consiste en desembarazarse de "determinados principios científicos legados por la costumbre de operar con lenguas naturales", yendo a su núcleo, y sustituyéndolas por "unidades" de partida cuya expansión en la translingüística distinguirá a ésta de la lingüística.

B. *"Principium reddendae rationis"*.

Hemos visto que el gesto que constituía el signo era un gesto de *despacialización*: reduce el volumen a una superficie, la práctica a una cadena sonora, y sustituye la dimensión ocultada por una intencionalidad: el sentido. Una vez aislado como "objeto", el referente es puesto entre paréntesis y olvidado: para Saussure el signo es sobre todo una combinación significante-significado, y se cita a menudo la imagen de una hoja de dos caras como metáfora del signo. Incluso teorías recientes, más directamente inspiradas por la lógica formal y las concepciones de Peirce, tienden, cuando definen el signo, a linearizarlo situándolo en la conciencia. Así, se ha podido definir el signo como "una implicación convencional" entre el elemento T (el "texto", pero aquí más bien en el sentido de "habla", de manera que utilizaremos la inicial H) y el elemento R (el "referente"), de suerte que cuando H, entonces R, pero lo contrario no es necesario[21]. Ahora bien, es sabido que la implicación es "una relación" de un término con una clase de la que forma parte", es la noción de "tal que"[22]. De ahí, que definir el

21. Nos referimos aquí a la comunicación de L. Zavadowski a la Conferencia internacional de semiótica en Polonia. Cf. *Information scientifique et tecnique*, s. 2, Moscú, 1967.

22. Cf. B. Russell, *Principia Mathematica*, 1903.

signo como una "implicación convencional" es darse como "origen" una conciencia ya estructurada y remitir a ella una exterioridad *a priori* alienada y definida como otra. La implicación supone dos estructuras determinadas, H y R (este último se estructura inevitablemente sobre el modelo de H), así como un tipo de dependencia estructural dictada y dominada por la estructura de H. La implicación convencional (el signo) es pues ese mecanismo para "proporcionar la razón" que, como diría Heidegger, "en la actualidad se ha deslizado entre el hombre que piensa y su mundo para hacerse dueño, de una forma nueva, del pensamiento representativo del hombre". El signo es el instrumento mediante el cual funciona, bajo la forma reducida de una conexión estructural, lo que Leibniz denominaba *principium reddendae rationis*. En efecto, Barthes descubre el signo allá donde habría aparentemente "pura razón": la *razón* es para él la bisagra del sistema del sentido. Es el sentido y su muerte: a fuerza de reflejar y de reflejarse ("espectáculo" que "hace significar a lo insignificante", S. M., 287), el sentido resulta un "sentido frustrado".

Dicho de otra forma, considerando el lenguaje de la comunicación en tanto que sistema lógicamente construido, normal y equilibrado a la manera de "una entidad autónoma con dependencias internas" (y por lo tanto como estructura), el pensamiento del signo (el racionalismo positivista) dota de una estructura de ese tipo a lo que se ha dado como referente exterior; lo bloquea, lo finitiza, lo ordena a su imagen, lo hace coincidir consigo mismo: el espacio se desvanece, reemplazado por las dos caras de la hoja. Esa duplicidad que es la superficie del signo es, por definición, no activa; ninguna transformación (ruptura, salto) resulta posible a partir de ella que no se vuelva sobre ella: ordena en una estructura tranquilizadora, pero no es capaz de destruir. Condensando el principio de razón, el signo triunfa en *estruc-*

tura: una variante y/o un resultado del "principio de la representación racional en el sentido de cálculo que asegura". Barthes revela las particularidades de la estructura "tranquilizadora" del habla, ordenada por la causalidad: *estatismo* ("inmoviliza los niveles de percepción"), *didactismo* (tiene una función de conocimiento y de información, dotando al "vestido de un *sistema* de oposiciones funcionales"), *finitización* (enfática a causa de su discontinuidad, el habla organiza el vestido descrito como una serie de "elecciones" y de "amputaciones") (S. M., 23-27).

La relación que hace posibles esas funciones estáticas, didácticas y finitizantes del habla (del signo), es una relación estructurada a la salida y a la llegada (H y R, significante-significado), y estructural en sí misma. Formando parte del principio *reddendae rationis*, no es más que una parte y se presenta ante todo como una relación *causal*. Los vasos comunicantes signo-estructura postulan un único tipo de conexión —la conexión estructural es la causalidad. La causalidad es *principium reddendae rationis* cercada por el ideologema del signo. Se podría decir que toda relación estructural es de tipo causal, e incluso que no existe causalidad fuera de una estructura (poco importa si esa estructura se nombra o no). La causalidad no une más que estructuras y no funciona más que en el interior de estructuras. Conexión estructural, hace reinar la superficie del signo y se desplaza en sus dos dimensiones. En un segundo tiempo, es decir en el marco de una estructura ya consciente y definida, la conexión estructural, denominada causalidad, se convierte en *causalidad estructural*; se diversifica y se sustrae, se vuelve incluso dialéctica intentando pensar las partes a través del todo ("la determinación de los fenómenos de una región dada mediante la estructura de esa región"[23]). Sea metafórica (centrada en el significado, la ausencia o la similaridad) o metonímica (centrada en el significante, la presencia y la contigüidad); sea una comparación o una implicación, su función consiste siempre en "hacer parecerse" un "otro" a un "mismo", un "indeterminado" a un "determinado", presupone una estructura, una normativa ya allí (una región dada). Siendo el signo una figuración de tipo causal (presuponía la "estructura" dada del habla), toda operación posible en su esfera de acción es de tipo causal.

C. *La relación anafórica.*

Ahora bien, toda relación significativa no es obligatoriamente una relación estructural. Barthes define la particularidad fundamental de la relación significativa como *demostrativa* y *selectiva*. La función radical de la lengua no consiste en insertar en el habla una "materialidad" postulada por esa misma habla, sino afirmar, hacer surgir un "fuera de la lengua". "Nombrar, es siempre hacer existir". La lengua "no puede decir sin hacer surgir sustancias" (S. M., 100). Habiendo así entrevisto una relación que denominaremos "anafórica", Barthes la abandona prácticamente: la incluye en un sistema binario (x/el resto), examinando las oposiciones en el campo de la selección y en el sistema selectivo, sin llegar a hacerla vincular esas dos entidades e incluso los tres sistemas jerárquicos de su análisis: el código real, el sistema terminológico y el sistema retórico. Es justamente el problema que nos interesará ahora.

La evidenciación del signo como ideologema indica

23. L. Althusser, *Lire le Capital*, II, Maspero, París, 1965, p. 166.

que la causalidad (empleamos ese concepto como sinónimo de toda conexión estructural) no es más "que una pequeña parcela de la conexión universal, pero (suplemento materialista) una parcela no de la conexión subjetiva, sino de la relación objetiva real"[24]. "El movimiento de la relación causal – de hecho: movimiento de la materia *respectiva* al movimiento de la historia, aprehensible, asimilable en la *relación* interior hasta cierto grado de anchura y de profundidad", escribe más adelante Lenin. Leamos: la causalidad es una relación derivada del lenguaje estructurado del sujeto hablante ("relación subjetiva"); es estática y reductora (narra la "anchura" y la "profundidad"); salir del sujeto hablante (del subjetivismo), es salir de la conexión estructural y hacer que juegue el principio de la razón orientándolo hacia el espacio abierto de la práctica y de la historia. En otros términos, el problema de una ciencia translingüística consiste en devolver a su "unidad" mínima (la variable) la dimensión que había destruido el signo: la dimensión *suplementaria a la estructura lingüística*, la dimensión que transforma la lengua en texto, la comunicación en producción; que abroga (en la propia unidad mínima) la alienación habla = no práctica; que hace aparecer toda práctica como translingüística, y por lo tanto como texto, y asegura la conexión en la infinidad transtextual así abierta.

La dimensión de que se trata es una conexión semántica pero no estructural: la llamaremos *anafórica*. Es sabido que para la sintaxis estructural moderna[25], "la anáfora es una conexión semántica suplementaria, a la

24. Lenin, *Filosofskiye tetrady (Cuadernos filosóficos), Oeuvres complètes*, Moscú, 1958, p. 150.

25. L. Tesnière, *Esquisse d'une syntaxe structurale*, P. Klincksieck, 1953.

que no corresponde ninguna conexión estructural". La variable del texto, al ser el instrumento de la anáfora, puede ser comparada a los *anafóricos* de la frase. "Lo anáforico es una palabra vacía en el diccionario, pero una palabra plena en la frase, donde se llena con el sentido de la palabra con la que está en *conexión anafórica*. Lo anafórico es pues en cierto modo una palabra *enchufe*"[26]. Lejos de implicar una dependencia causal (y por lo tanto la idea de un "secundario" representante de uno u otro modo de una entidad dada), la palabra *anáfora* significa etimológicamente un movimiento *a través* de un espacio: *anáfora* en griego quiere decir "surgimiento" "elevación", "ascensión", "subida desde un fondo o vuelta hacia atrás"; *anaforikós* = relativo a; el prefijo *ana* que exige el genitivo, el dativo o el acusativo significa "movimiento *hacia, sobre,* o *a través de* algo; se emplea también para designar una *presencia continua* en la memoria o en la boca; para Homero y otros poetas el adverbio *ana* significa "desplegarse por todo el espacio, a través y por doquier".

Resucitando ese sentido etimológico, no podremos más que insistir en la importancia de la relación anafórica y las particularidades que la distinguen de la relación estática, didáctica y finitizante del signo. El espacio translingüístico se construye a partir de la anáfora: conexión semántica suplementaria, sitúa la lengua en el texto, y el texto en el espacio social que, entrando en una relación anafórica, se presenta también como texto. Podremos decir ahora que el texto es un instrumento en el que las "unidades" semánticas de la cadena lingüística (palabras, expresiones, frases, párrafos) se abren en vo-

26. *Ibid.* Como ejemplos de la relación anafórica se podrían dar los anafóricos de la sintaxis: los pronombres demostrativos, los pronombres posesivos, las proposiciones incisas, etc.

lumen poniéndose en relación, a través de la superficie estructurada del habla, con la infinidad de la práctica translingüística. Esas unidades pueden leerse *también* como una secuencia lineal de categorías lingüísticas, pero de hecho remiten a textos fuera del texto presente y no toman su significación más que como "enchufes" con ese texto-fuera-del-texto-presente.

La anáfora *atraviesa* y *designa* espacios ajenos a la superficie lingüística pronunciada o recopiada. Vincula la lengua (lo que se dice) a todo lo que está fuera de la lengua pero no puede pensarse más que a través de la lengua (lo que no se dice). Es no-estructurada, y por lo tanto no-pronunciable, silenciosa, muda e incluso no-escrita si se considera como "escrito" el trazado visual de lo descrito. No es lo trazado (todo trazado está ya estructurado), es *el salto* de lo trazado *hacia, sobre, a través*. Es suprasegmental: es el vacío que une el pronombre demostrativo al objeto mostrado, la proposición incisa en la frase completa, la lengua a lo que se practica a través de ella fuera de la comunicación presente. Participa menos de la *foné* que del *gesto*: designa, a través de una inscripción, lo que no está *escrito*, sino que se *inscribe* en una gestualidad (práctica); designa lo que es suplementario a lo escrito, mudo pero siempre allí, llamado a la superficie escrita por la variable textual. "La unidad" semántica de un texto, vista como una variable, es pues anafórica: es una fijación provisional en el habla de todo el espacio de producción del sujeto-texto no-alienado de su práctica; ese espacio es tomado en su totalidad por el texto escrito como una proposición incisa, una cita, un demostrativo, son tomados en el enunciado estructurado. A través de la anáfora, la variable hace surgir, en el texto escrito, los textos ausentes (la política, la economía, los mitos). La anáfora destierra la ausencia, concentra el tiempo y el espacio en la no-inscripción, en el

vacío que une dos inscripciones. El lenguaje poético, todo texto citativo, el sueño, la escritura jeroglífica, se construyen como anafóricos, irreductibles al signo[27].

La anáfora no hace estallar la estructura: tiene necesidad de ella para existir; no es más que su suplemento; se añade a la causalidad estructural y, siempre en el terreno regido por el *principium reddendae rationis*, extiende su función sobre lo que no es o no puede aún ser estructurado.

Pero, frente a la anáfora, la regularidad armónica de la estructura se desenmascara como una ficción científica, y la diacronía (con el espacio) se ven de nuevo recordados en la sincronía de lo que se enuncia o escribe.

D. *La negación no disyuntiva.*

"El principio de toda oposición sistemática proviene de la naturaleza del signo: el signo es una diferencia". (S. M., 169). La diferencia, sinónimo del *representamen* que es ante todo una semejanza: he ahí, condensada en el signo, la negación no disyuntiva que parece fundar las operaciones simbólicas y estructurales. *El gesto fundamental que liga la unidad significativa al objeto significado es un gesto de semejanza por encima de la diferencia*[28]. Peirce precisa que el *representamen* establece una

27. Al comienzo del próximo capítulo desarrollamos las relaciones de la anáfora con el gesto y la lengua.

28. Esta función radical para la sociedad de intercambio, Marx la descubre al estudiar el estatuto de la mercancía, y le da el nombre de *equivalencia*: "Ya se ha visto: al mismo tiempo que una mercancía A (la tela) expresa su valor en el valor de uso de una mercancía diferente B (el traje), imprime a esta última una forma particular de valor, la de equivalente. La tela manifiesta su propio carácter de valor mediante una relación en la que otra mer-

"similaridad" (en el caso de los "iconos"), una "asociación por contigüidad" (el índice) o "una asociación de ideas generales" (el símbolo). La operación representativa en que se basa el signo supone dos momentos: 1) me doy una entidad A y una entidad B diciendo que A difiere de B; 2) retengo aquello en lo que A se asemeja a B. La primera actividad, que define la relación H/R (habla-referente) es una diferenciación, una separación con relación al mismo (al sujeto hablante). Es R lo que *no es* H, pero esa "negación" que implica el signo no es una *subversión*, no postula tampoco una *no conjunción* de los dos términos (—/—). Se trataría más bien de una disyunción que organiza la serie referencial como una serie *diferente*, aparte de la cadena hablada; H/R es concebida como una oposición *absoluta* entre dos agrupaciones rivales, susceptibles de ser unidas en el uno, pero nunca alternantes, nunca solidarias en un ritmo indisoluble. Para que esa disyunción no alternante sea retomada por el sujeto hablante, debe englobarla una función negativa: la no disyunción. Así, en un segundo momento (y esta vez no haremos diacrónica una operación sincrónica) el signo anuncia el *acuerdo* de los dos términos constituidos por la separación. La relación que el signo instala sería pues un *acuerdo de separaciones, una identificación de diferencias*. La separación sigue allí, pero recubierta por la "similización". En otros términos, constituida por una doble negación, la operación del signo es una *no disyunción* — $\overline{V}$ — [29]. Barthes parece volverla a hallar al nivel del relato y la denomina un "equilibrio lúdico":

cancía, el traje, es inmediatamente cambiable por ella". (*El Capital*, I, III). Es la *equivalencia* a pesar de la diferencia la que *expresa* un *sentido*: el *valor*, y viceversa.

29. La negación hegeliana tesis-antítesis-síntesis toma, de hecho, el movimiento de la negación simbólica no disyuntiva: referente-signo-sentido (concepto).

"el relato permite, en efecto, a la vez realizar y esquivar la estructura de que se inspira", la estructura del signo (S. M., 250).

El signo hace callar a la diferencia para buscar una *identificación más allá* de la separación, una proyección o una semejanza. En el espacio topológico del signo, el Otro no es reconocido como tal más que en la medida en que es *rechazado* por su puesta en paralelo con el Mismo; el Otro no existe más que a partir de una actividad basada en la semejanza (el acuerdo): es fácil leer, en ese procedimiento, el *a priori* del "conjunto" de la comunicación fonética. La separación y el otro son una seudo separación y un seudo otro en el terreno del signo. En la superficie del signo, la diferencia no es una disyunción; es reclamada por el mismo que se proyecta en ella, es su espejo[30]. *Bipartición* privada de su complementario, la infinidad, el *representamen* es así una ambivalencia, *un doble*. El binarismo simbólico es la expresión del "doble" representativo. Ahora bien, siendo el sentido también una retórica, no se puede reducir el sistema del sentido (de la moda) a un proceso de oposiciones binarias válidas para el nivel del habla; las unidades significativas en tanto que retóricas desembocan en una defección del binarismo, y Barthes entrevé la posibilidad de sustituirlo por un paradigma serial. Sin embargo, la no disyunción estalla igualmente al nivel retórico: la re-

30. "En determinadas relaciones, lo mismo ocurre con el hombre que con la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo, ni como filósofo a lo Fitche cuyo Yo no tiene necesidad de nada para afirmarse, se mira y se reconoce primero sólo en otro hombre. Así, ese otro, con piel y pelo, le parece la forma fenoménica del género hombre", escribe Marx (*El Capital*, I, III), y se puede leer en esa constatación el mismo ideologema en que se basan el signo, la mercancía y todas las relaciones de la sociedad de intercambio.

tórica es a la vez el signo y su otro, el habla y la escritura. La retórica acaba la pirámide del sentido dotando al signo de un contenido; con ese mismo gesto orienta la descripción hacia la escritura, el *representamen* hacia la práctica, y en la medida en que llega a explicitarse (anegarse), deja de ser una retórica (una justificación del signo) y se dibuja como texto.

Pero volvamos a las particularidades de la no disyunción del signo. La oposición no alternante inicial que sitúa al sujeto hablante apartado de su práctica, resulta ser una seudo oposición: lo es en su germen, puesto que no integra su propia oposición, a saber la solidaridad de los rivales, o la infinidad complementaria a la bipartición[31]. Sin ese gesto de solidaridad, que sería el de una negación disyuntiva y alternante (atañente a una *dialéctica materialista*) que hace desembocar la diferencia de los términos en una disyunción radical, borrada y tomada por un ritmo alternante en una totalidad vacía[32], —la negación resulta incompleta e incumplida. Dándose dos términos en oposición sin afirmar con ello la desaparición de los opuestos, *desdobla* el movimiento de la *negación dialéctica* en dos momentos: 1) disyunción; 2) no disyunción.

Ese desdoblamiento introduce en primer lugar el

31. Tal parece ser la acepción de la negación en la antigua cosmogonía china, que, necesariamente, no conoció nuestro signo. Cf. M. Granet, *la Pensée chinoise*; Albin Michel, 1934, p. 115; "Sur le signe et l'objet", en *Deux Sophistes chinois*, Bibl. de l'Institut des Hautes Etudes chinoises, VIII, PUF, 1953.

32. La lógica dialéctica del budismo y del taoísmo proporciona el ejemplo de semejante negación mediante la "Teoría de la doble verdad": cada una de las vertientes de esa verdad puede resumirse mediante el tetralema

$$A = B + (-B) + [B + (-B)] + \{-[B + (-B)]\} = 0;$$

y la otra vertiente es la opuesta de la primera, neutralizándose así mutuamente. Cf. J. Needham, *Science and Civilization in China*, II, Cambridge, 1956, p. 424.

tiempo. La temporalidad sería el espaciamiento del gesto negativo, lo que se infiltra entre las dos escansiones (oposición-conciliación) aisladas. Se podría pensar otro tipo de negación, una negación radical: cerrada en una totalización de los contrarios, evitaría el espaciamiento (la duración) sustituyéndolo por el vacío (el espacio) producido por la alternancia rítmica de los contrarios disjuntos.

El desdoblamiento de la negación dialéctica exige una mediación, una finalidad de tipo teológico: el *sentido*. Esto en la medida en que, admitida la disyunción como fase inicial, se impone en el segundo momento una no disyunción de los dos en Uno, presentándose como una síntesis que "olvida" la oposición (haciendo eco así a la oposición que no "suponía" la síntesis). La moda que estudia Barthes como un sentido, se apropia de un estatuto de divinidad en la sociedad del signo, siendo el mediador de dos conciencias extrañas (S. M., 9). "El sentido, para nacer, explota determinada virtualidad de la sustancia; puede pues definirse como la captura de una situación frágil". (S. M., 185). Habría que leer: el sentido es un simulacro, una "diferencia semejadora", una ambivalencia entre lo que Barthes llama una "sustancia" y el código. El sentido como doble aparece al nivel de las relaciones sintagmáticas que Barthes define como "el lugar del sistema general de la Moda por donde el mundo se invierte en el sentido, porque es lo real lo que, a través del rasgo, dicta las posibilidades de aparición del sentido" (S. M., 183). Dado que ese "real" es originariamente y *a posteriori* reducible al habla, el sentido surge en la no disyunción, y se concentra, movido por ella, al nivel significativo: "es en verdad el nacimiento, delicado y paciente, de una significación" (S. M., 95). El significado se neutraliza ("ninguna asociación está excluida"), así como el significante: el sentido se da y se borra como

significante, y sustituye el código por una inscripción destructiva simultánea. Se podría seguir en ese encaminamiento la acción lenta y tenaz de la no disyunción que funda el signo. Se interioriza y se explicita: el significante se significa a sí mismo, al tiempo que se observa por otra parte un juego de significados retóricos para muchos significantes. El signo engendra su sistema retórico, un suplemento simbólico que restituye a la linearidad del sentido una dimensión "real". Descartando la motivación, el significado retórico no reconoce más que una única prueba, la coherencia: ésta, al tiempo que se da por no ideológica y no ética, deja pasar (a través de su estructuración y su funcionamiento no disyuntivos) la ideología del habla.

Si el sentido aparece para señalar el cierre de un sistema organizado sobre la disyunción no alternante, es evidente que ese cierre está ya en el primer tiempo de la diferenciación planteada por el signo. El miedo a la muerte en la vida, la angustia del vacío en lo lleno (el sentido), domina ese pensamiento simbólico que no conoce la negación disyuntivo-alternante. El ideologema de la no disyunción sería el de la continuación, de la prolongación, de la apropiación mediante la explicación, pero no el de la ruptura. Insistamos empero: si se puede pensar otro tipo de negación, la negación dialéctica, disyuntiva y alternante que plantea sus términos como radicalmente diferentes y semejantes *al mismo tiempo*, ese tipo de negación dialéctica en acción en lo que hemos llamado un *texto*, no resulta pensable más que con relación al tipo de negación simbólica no disyuntivo. Dependen de dos prácticas semióticas que no son enteramente legibles más que en correlación mutua. Resulta interesante constatar que si, en una época, la negación dialéctica (textual) se hacía admitir refiriéndose a la negación no disyuntiva (simbólica) y llegaba hasta a disolverse

identificándose con esta última (recordemos el ejemplo de la literatura realista y surrealista que no sólo se construye como *representamen*, sino que busca su confirmación en la ciencia al tiempo que va por delante de ella), parece anunciarse una nueva época: la negación simbólica tiende a integrar, a incluir, la negación dialéctica (pienso ahora en los esfuerzos de la ciencia por aprehender las leyes de la escritura). La irreductibilidad de las dos negaciones muestra, empero, la incompatibilidad de las dos prácticas semióticas: complementarias, son disyuntivas.

Es en el desdoblamiento de la negación dialéctica donde se sitúa toda mímesis. La negación no disyuntiva es la ley del *relato*: toda narración está hecha, exige y se nutre de tiempo y de finalidad, de historia y de sentido. La retórica ocupa esa espaciación y apunta a esa teología que segrega el signo como no disyunción. El signo suscita la retórica como un suplemento simbólico que le restituiría la totalidad perdida (el espacio, el trabajo).

Separado de lo real, el signo (siempre no disyuntivo) se da un *falso real* mediante la retórica. Esta explicita el orden del signo como un orden de razón: es una racionalización que presenta la normatividad simbólica como una funcionalidad. Barthes la considera como la análoga del proceso neurótico ("beneficio secundario"), lo que equivale a decir que el proceso neurótico es propio del sistema del signo (del sentido y de la retórica). Provocada por el signo y sobreañadida a él, la retórica acaba la estructuración del sentido, y lo hace aparecer como estructural y acontecimental a la vez. Hemos visto cómo desemboca el sistema del signo en un desplazamiento de la significación del nivel significado al nivel significante en un desequilibrio entre significado pobre y significante rico, que es una reflexividad: "el vestido se significa a sí mismo", constata Barthes, que denomina a ese fenó-

meno "decepción de sentido" (S. M., 286). El sistema del signo se abre "despojado de contenido, pero no de sentido" (S. M., 287). El sentido está siempre allá, aunque "frustrado", porque el sistema del signo engendra una retórica para remediar su desmenuzamiento. La retórica es clasificatoria y reflexiva, es pues un sistema (de signo) siempre dominado por la razón, pero su actividad es anti-sistemática: mantiene el sentido sin fijarlo jamás; mima lo real (el texto) al tiempo que lo inyecta en la norma (el habla).

Barthes desvela así el funcionamiento secreto de la máquina simbólica: en él se lee el ideologema de la conciencia "trágica" del hombre occidental. Pillado por la sincronía vulgar de su habla, se habla (se piensa) como un signo dándose un sentido que, siendo un sentido de la comunicación fonética, *tiende* siempre *hacia* una *fusión* con *el Otro* (el diferente-semejante). Esa tensión-hacia-una-fusión es concretada admirablemente por la noción de *signo (simbalein)* y de *representamen*. Es la retórica la que viene a realizarla, llamada por el signo a llenarla de "mundo" (de "contenido") —"no existe *contenido* de la moda más que al nivel retórico". (S. M., 284). Siendo la más alejada de lo "real" en el trayecto del signo, la retórica permite el *habla* sobre lo real: "no se puede *hablar* de lo real sin alienarse a ello" (S. M., 284). El discurso científico, igual que el de las "artes", y cada uno a su modo, depende de esta retórica del signo. Pero —inversión dialéctica y necesaria—, una vez relleno de "mundo", "todo sistema de signo está llamado a obstruirse, convertirse y corromperse". (S. M., 289). Una vez "comprendido", y por lo tanto descrito (pronunciado, enunciado) como retórica, el sentido se desploma; la máquina que produce el sentido se detiene, para volver a empezar, de nuevo, con idéntica programación.

Se emprenderá el mismo proceso de enunciación de

sentido, bordeado pero infranqueablemente separado por una producción: por la producción de un texto que desaparece en una negación dialéctica, se nutre del sistema del sentido, lo integra en su espacio y lo niega negándose a sí misma y negándose todo otro "sentido" que la negación. Parece que la semiótica, tras haber puesto al descubierto el aparato del sentido y su corrupción, desemboca en dos apartamientos posibles que algunos pueden leer como imperativos[33]. Por un lado, retocar la superficie de la lengua (del habla) en espacio textual disyuntivo-alternante. Por otro, transformar con los principios de ese trabajo y prácticas hipersemióticas extraeuropeas (India, China), el *discurso* de la ciencia (del intercambio). Sería alcanzar "translingüísticamente" la actividad transformacional actualmente en acción.

1967

33. Para la crítica de los presupuestos metafísicos del sistema del signo y la producción de nuevos conceptos susceptibles de introducir el pensamiento a una ciencia de la escritura, remitimos a los trabajos decisivos de Jacques Derrida: *l'Ecriture et la Différence* (ed. du Seuil), *De la grammatologie* (ed. de Minuit), *La Voix et le Phénomène* (PUF), *La Dissemination* (ed. du Seuil), hay edición española en esta misma colección: *La Diseminación*, Ed. Fundamentos, 1975.

EL GESTO, ¿PRACTICA O COMUNICACION?

Si, cerrado a nuestro lenguaje, no escuchas nuestras razones, a falta de voz, háblanos con gestos bárbaros.

Esquilo, Agamenón.

Mediante el gesto permanece dentro de los límites de la especie, y por lo tanto del mundo fenoménico pero mediante el sonido resuelve el mundo fenoménico en su unidad primera...
... en general todo gesto tiene un sonido que le es paralelo; la alianza más íntima y más frecuente de una especie de mímica simbólica y de sonido constituye el lenguaje.

Nietzsche, La concepción dionisiaca del mundo *(verano de 1870)*

Pues junto a la cultura mediante palabras está la cultura mediante gestos. Existen otros lenguajes en el mundo además de nuestro lenguaje occidental que ha optado por el despojamiento, por el desecamiento de las ideas y en el que las ideas nos son presentadas en estado inerte sin derribar a su paso todo un sistema de analogías naturales como ocurre en las lenguas orientales.

Artaud, Cartas sobre el lenguaje. *(15 de septiembre de 1931).*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPTO. DE CIENCIAS HISTORICAS
BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD DE CHILE

I. Del signo a la anáfora.

Si elegimos esas reflexiones como exergos, no es únicamente para indicar el interés que el pensamiento "antinormativo" ha sentido siempre por la gestualidad, y más que nunca tras el corte epistemológico de los siglos XIX y XX, cuando a través de Marx, Nietzsche, Freud y determinados textos denominados poéticos (Lautréamont, Mallarmé, Roussel) tiende a evadirse de las rejas de la racionalidad, "logocéntrica" ("sujeto", discurso, comunicación). Es más bien para acentuar una (su) *contradicción*, o, mejor, esa (su) *complementariedad* que la lingüística actualmente afronta antes de renovarse.

En efecto, en el momento en que nuestra cultura se aprehende en lo que la constituye —la palabra, el concepto, el habla—, intenta *también* sobrepasar esos cimientos para adoptar un punto de vista *distinto*, situado fuera de su sistema propio. En ese movimiento del pensamiento moderno acerca de los sistemas semióticos, parecen esbozarse dos tendencias. Por un lado, partes de los principios del pensamiento griego que valorizaba el *sonido* como cómplice de la *idea* y por consiguiente como medio capital de intelección, la literatura, la filosofía y la ciencia (incluidas sus manifestaciones menos platónicas, como lo prueban las citas de Esquilo y de Nietzsche) optan por la primacía del discurso verbal considerado como una *voz*-instrumento de expresión de un "mundo fenoménico", de una "voluntad" o de una "idea" (un sentido). En el campo así delimitado de la *significación* y de la comunicación, la noción de *práctica* semiótica está excluida, y con ello toda *gestualidad* es presentada como mecánica, redundante con relación a la voz, ilustración-redoble del habla, y por lo tanto visibilidad más que acción, "representación accesoria" (Nietzsche) más que proceso. El pensamiento de Marx escapa a este presupuesto occidental que consiste en reducir toda praxis (gestualidad) a una representación (visión, audición): estudia como *productividad* (trabajo + permutación de productos) un proceso que se hace pasar por comunicación (el sistema del intercambio). Y ello mediante el análisis del sistema capitalista como una "máquina" a través del concepto de *darstellung*, es decir de una escenificación autorreguladora, no espectáculo, sino gestualidad impersonal y permutante que, no teniendo autor (sujeto), no tiene espectador (destinatario), ni actores, pues cada cual es su propio "actuante" que se destruye como tal, siendo a la vez su propia escena y su propio gesto[1]. Encontramos así, en un momento crucial del pensamiento occidental que se afirma impugnándose, un intento de *salida* de la significación (del sujeto, de la representación, del discurso, del sentido) para sustituirla por su *otro*: la producción como gesto, y por lo tanto no teleológica puesto que destructora del "verbalismo" (designamos con ese término la fijación de un sentido y/o de una estructura como recinto cultural de nuestra civilización). Pero la semiótica no ha extraído aún de la actividad marxista las conclusiones que la refundirían.

Por otra parte, cada vez se afirma con más claridad otra tendencia consistente en abordar prácticas semióticas *distintas* de las lenguas verbales, tendencia que va emparejada con el interés por civilizaciones extraeuropeas irreductibles a los esquemas de nuestra cultura[2], por las prácticas semióticas de los animales ("la mayoría

1. Cf. la interpretación de este concepto por L. Althusser en *Lire le Capital*, t. II, p. 170-171.

2. Cf. los trabajos de los semiólogos soviéticos, *Trudy po znakovyn sistemam*, Tartu, 1965.

de las veces analógicas", en tanto que en el lenguaje humano una parte de la comunicación está codificada digitalmente[3]) o por prácticas semióticas no fonéticas (la escritura, el grafismo, el comportamiento, la etiqueta). Varios investigadores que trabajan sobre diferentes aspectos de la gestualidad han constatado e intentado formalizar la irreductibilidad del gesto al lenguaje verbal. "El lenguaje mímico no es sólo lenguaje, sino además acción y participación en la acción e incluso en las cosas", escribe el gran especialista de la gestualidad Pierre Oléron, después de haber demostrado que las categorías gramaticales, sintácticas o lógicas son inaplicables a la gestualidad porque operan con divisiones tajantes[4]. Aun reconociendo la necesidad del modelo lingüístico para una aproximación inicial a esas prácticas, los estudios recientes tratan de liberarse de los esquemas de base de la lingüística, elaborar nuevos modelos sobre nuevos corpus, y ampliar, *a posteriori*, el poder del procedimiento lingüístico (y por lo tanto revisar la misma noción de lenguaje, comprendido ya no como comunicación, sino como producción).

Es en este punto, justamente, donde se sitúa, en nuestra opinión, el interés de un estudio de la gestualidad. Interés filosófico y metodológico de importancia capital para la constitución de una semiología general, porque semejante estudio permite superar en dos puntos

3. Remitimos a los importantes trabajos de Th. A. Sebeok, y en especial a "Coding in the evolution of signaling behaviour", en *Behaviorial science* 7 (4), 1962, p. 430-442.

4. Pierre Oléron, "Etudes sur le langage mimique des sourds-muets", en *Année psychologique*, 1952, t. 52, p. 47-81. Contra la reductibilidad de la gestualidad al habla: R. Kleinpaul, *Sprache ohne Worte. Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache*. Verlag von Wilhelm Friedrich, Leipzig, 1884, p. 456; A. Leroi-Gourhan, *le Geste et la Parole*, Albin Michel, París.

primordiales los límites elaborados sobre un corpus verbal que la lingüística impone en la actualidad a la semiótica y que a menudo se señalan entre los defectos inevitables del estructuralismo[5].

1. La gestualidad, más que el discurso (fonético) o la imagen (visual) resulta susceptible de ser estudiada como una actividad en el sentido de un *gasto*, de una productividad anterior al producto, y por lo tanto anterior a la *representación* como fenómeno de significación en el circuito comunicativo; es pues posible no estudiar la gestualidad como una representación que es "un motivo de acción, pero no afecta en nada a la naturaleza de la acción" (Nietzsche), sino como una actividad anterior al mensaje representado y representable. Evidentemente, el gesto transmite un mensaje en el marco de un grupo y no es "lenguaje" más que en ese sentido; pero más que ese mensaje ya allí, es (y puede hacer concebible) la *elaboración* del mensaje, el *trabajo* que precede a la constitución del signo (del sentido) en la comunicación. A partir de ahí, es decir en razón del carácter *práctico* de la gestualidad, una semiótica del gesto debería tener como razón de ser el atravesar las estructuras código-mensaje-comunicación, e introducir a un modo de pensamiento cuyas consecuencias es difícil prever.

2. Reducida a una pobreza extrema en el campo de nuestra civilización verbal, la gestualidad florece en culturas exteriores al terreno acotado greco-judeo-cristiano[6]. El estudio de esa gestualidad, con la ayuda de mo-

5. Jean Dubois ha demostrado cómo, bloqueada por los esquemas de la comunicación, la lingüística estructural no puede considerar el problema de la producción del lenguaje más que reintroduciendo —gesto regresivo en la corriente del pensamiento moderno— la intuición del sujeto hablante (cf. "Structuralisme et linguistique", en *La Pensée*, oct. 1967, p. 19-28).

6. Cf. M. Granet, *La Pensée chinoise*, cap. II y III, París,

delos tomados de las civilizaciones mismas en que se manifiesta, nos proporcionará a cambio nuevos medios para pensar nuestra propia cultura. De ahí la necesidad de una estrecha colaboración de antropólogos, historiadores de la cultura, filósofos, escritores y semióticos para esa "salida del habla".

En semejante perspectiva, nos detendremos ahora ante dos subversiones que la acepción de la gestualidad como *práctica* introduce en la reflexión sobre los sistemas semióticos: 1. la definición de la *función* de base (y no decimos "unidad" de base) del gesto, 2. la diferenciación práctica-productividad/comunicación-significación.

Tomaremos algunos ejemplos a la antropología no a título de piezas de convicción sino de materia de razonamiento. Los estudios antropológicos referentes a los sistemas semióticos de las tribus denominadas "primitivas" parten, por lo que sabemos, siempre del principio filosófico corriente (platónico) de que esas prácticas semióticas son la expresión de una idea o de un concepto anteriores a su manifestación significativa. La lingüística moderna, modelada sobre el mismo principio (estamos pensando en la dicotomía del signo lingüístico en significante y significado), recupera inmediatamente tal concepción en el circuito de la teoría de la información. Ahora bien, nos parece posible otra lectura de los datos (de las explicaciones "primitivas" acerca del funcionamiento de los sistemas semióticos) citados por los antropólogos. Nos contentaremos ahora con algunos ejemplos. Así: "Las cosas fueron *designadas* y nombradas silenciosamente antes de haber existido y fueron llamadas a ser por su nombre y su signo" (subrayados nuestros). "Cuando (las cosas) estuvieron situadas y *designadas* en potencia, otro elemento se separó de gla y se posó en ellas para *conocerlas*; era el pie del hombre (o 'simiente de pie'), símbolo de la conciencia humana"[7]. O bien: "Según la teoría del habla de los dogones, el hecho de decir el nombre exacto de un ser o un objeto equivale a *mostrarlo* simbólicamente..."[8] (subrayado nuestro). El mismo autor, evocando el simbolismo del alfiler del pelo como "testimonio de la creación del mundo por Amma", en los dogones, recuerda "la asociación mediante la forma del objeto, con un dedo extendido", y lo interpreta como "un *índice* extendido para *mostrar* algo", de donde "el dedo de Amma que crea el mundo *mostrándolo*"[9] (subrayados nuestros). Por otra parte, determinados estudios de los sistemas semióticos no fonéticos, escriturales, no han dejado de insistir en la complementariedad de dos principios de semiotización: por un lado, la *representación*, por otro, *la indicación*. Así, se conocen los seis principios de la escritura Lieu-chu (403-247 a. C.): 1. *representación* figurativa de los objetos, 2. *indicación de acción*, 3. combinación de ideas, 4. composición de elementos figurativos y fonéticos, 5. desplazamiento de sentido, 6. préstamo; al igual que la división de los caracteres chinos en *wen* (figuras de tendencias *descriptivas*) y *tsen* (caracteres compuestos de tendencia *indicativa*[10]).

1934; "La droite et la gauche en Chine", en *Etudes sociologiques sur la Chine*, PUF, 1953; los textos de Artaud sobre los tarahumaras (*la Danse du peyotl*) o sus comentarios al teatro de Bali; Zéami, *La tradition secrète du Nô*, trad. y comentarios de René Sieffert, Gall., 1967; La tradition indienne du théâtre Kathakali (*Cahiers Renaud-Barrault*, mayo-junio, 1967), etc.

7. G. Dieterlen, "Signe d'écriture bambara", citado por Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage: la Parole chez les Dogons*, Gallimard, 1965, p. 514, 516.

8. G. Calame-Griaule, *Op. cit.*, p. 363.

9. *Ibid.*, p. 506.

10. Tchang Tcheng-Ming, *L'Ecriture chinoise et le Geste humain*, tesis de doctorado, París, 1937.

Si todas esas reflexiones suponen la anterioridad sincrónica del sistema semiótico con relación a lo "real delimitado", es asombroso que esa anterioridad, contrariamente a las explicaciones de los etnólogos, no sea la de un concepto con respecto a una voz (significado-significante), sino de un gesto de *demostración*, de *designación*, de *indicación de acción* con respecto a la "conciencia", a la idea. Antes (esa anterioridad es espacial y no temporal) que el signo y toda problemática de *significación*[11] (y por lo tanto de estructura significativa), se ha podido pensar una práctica de *designación*, un *gesto* que muestra no para significar, sino para *englobar* en un mismo espacio (sin dicotomía idea-palabra, significado-significante), digamos en un mismo *texto semiótico*, el "sujeto", el "objeto" y la práctica. Ese procedimiento hace imposibles esas nociones de "sujeto", "objeto" y la práctica en tanto que entidades en sí, pero las incluye en una *relación vacía* (el gesto = mostrar) de tipo *indicativo*, pero no significante, y que no significa más que en un "después" —el de la palabra (fonética) y sus estructuras.

Es sabido que la lingüística moderna se ha constituido como ciencia a partir de la fonología y de la semántica; pero quizás sea ya el momento, partiendo de esos modelos fonológicos y semánticos, es decir, partiendo de la *estructura*, de intentar llegar a lo que no lo es, no

11. R. Jakobson tiene razón al objetar que "señalar con el dedo" no denota ninguna "significación" *precisa*, pero esta objeción suya no elimina el interés del concepto de *indicación*, de *orientación* (más adelante diremos de *anáfora*) para una revisión de las teorías semánticas, como parece ser la intención de la comunicación de Harris y Voegelin a la Conferencia de Antropólogos y Lingüistas en la Universidad de Indiana en 1952 (cf. "Results of the Conference of Anthropologists and Linguistics", en *Supplement to International Journal of American Linguistics*, vol. 19, núm. 2, abril de 1953, mem. 8, 1953).

le es reductible o se le escapa por completo. Evidentemente, el acercamiento a ese *otro* de la estructura fonético-semántica no resulta posible más que a través de esa estructura misma. Así, daremos a esa *función de base* —indicativa, relacional, vacía— del texto semiótico general, el nombre de *anáfora*, recordando a la vez la significación de ese término en la sintaxis estructural[12] y su etimología. La función *anafórica*, y por lo tanto relacional, transgresiva con respecto a la estructura verbal a través de la cual la estudiamos necesariamente, connota una *apertura*, una *extensión* (del sistema de signo que le es "posterior" pero a través del cual es necesariamente pensada, *a posteriori*) que los datos de los etnólogos no hacen más que confirmar (para los dogones, Amma que crea el mundo mostrándolo, significa "apertura", "extensión", "eclosión de un fruto").

Por otra parte, la función *anafórica* (podremos desde ahora utilizar este término como sinónimo de "gestual") del texto semiótico general constituye el fondo (¿o el relevo?) sobre el que se desarrolla un proceso: la producción semiótica que no es aprehensible, en tanto que significación cristalizada y representada, más que en dos puntos, el habla y la escritura. Delante y detrás de la *voz* y la *grafía* está la *anáfora*: el gesto que *indica*, instaura *relaciones* y elimina las entidades. Se han podido demostrar las relaciones de la escritura jeroglífica con la gestualidad[13]. El sistema semiótico de los dogones que finalmente parece ser más bien un sistema semántico escritural que verbal, reposa también en la *indicación*: aprender a hablar para ellos es aprender a indicar tra-

12. Cf. Tesnière L., *Esquisse d'une syntaxe structurale*, P. Klincksieck, 1953. Cf. también, en este volumen, "El sentido y la moda", p. 77.

13. Tchang Tcheng-ming, *op. cit.*

zando. Hasta qué punto es primordial el papel de la *indicación* en la semiótica de ese pueblo, lo prueba el que cada "palabra" tiene un doble en algo distinto que la designa pero no la representa. Ese *anafórico* es o un soporte gráfico o un objeto natural o fabricado, o una gestualidad que indica los cuatro estadios de la elaboración del sistema semiótico (como por ejemplo "la palabra de los hombres en reglas"[14]).

La aceptación de la gestualidad como práctica *anafórica* pone entre paréntesis el estudio del gesto con ayuda del modelo del signo (y por lo tanto con ayuda de las categorías gramaticales, sintácticas, lógicas) y nos sugiere la posibilidad de abordarlo a través de las categorías matemáticas del orden de las *funciones*.

Estas consideraciones sobre la *anáfora* recuerdan la reflexión husserliana sobre la naturaleza del signo. En efecto, cuando define el "doble sentido del término signo", Husserl distingue los signos-*expresiones*, los que *quieren decir*, de los *indices* (Anzeichen) que no "expresan nada", y por lo tanto carecen de "querer decir". Esta distinción que ha analizado Derrida (cf. *La Voix et le Phénomène*), parece marcar en el sistema husserliano una apertura, por otra parte pronto cerrada, en que *significar* en tanto que "querer decir" ya no resulta vigente: el margen de *la indicación*. "La motivación establece entre los actos del juicio en los que se constituyen para el ser pensante los estados de cosas con la propiedad de indicar, y los que son indicados, una *unidad descriptiva* que no debe ser concebida como una "cualidad estructural" (Gestaltqualität), basada en los actos de juicio; es en ella donde reside la esencia de la indicación" (*Recherches logiques*, t. II, p. 31). Además de esta *no estructuralidad*, Husserl subraya la *no evidencia* del índice. Sin embargo, plantea la relación indicativa como una *motivación* cuyo correlato objetivo sería un "porque", que no es otra cosa que la percepción de *causalidad*.

14. G. Calame-Griaule, *op. cit.*, p. 237.

Así, la brecha en el *significado expresivo* se ve pronto colmada por la *causalidad* que subyace al índice husserliano y lo llena de "querer decir".

Husserl acentúa empero la diferencia de los dos modos de significar, y ve cómo la *indicación* se realiza, e incluso se "origina", en la "asociación de las ideas" (en que "una relación de coexistencia forma una relación de pertenencia").

En cuanto a la categoría de las *expresiones*, debe englobar "todo discurso y toda parte de discurso".

Ahora bien, de los índices así como de las expresiones, "excluimos el juego de las fisionomías, así como los gestos". Pues "expresiones" de ese tipo no tienen, *hablando con propiedad, significación*", y si una segunda persona les atribuye una significación, no es más que en la medida en que las interpreta; pero incluso en ese caso "no tienen significación en el sentido pregnante del signo lingüístico, sino únicamente en el sentido de índices".

Así, la distinción husserliana índice-expresión deja intacto el espacio en que se produce el gesto, incluso si la *interpretación* gestual forma parte del índice. Sin *querer decir* y sin *motivar una causa*, ni expresión ni índice el gesto acecha el espacio vacante en que se opera lo que puede pensarse como índice y/o expresión. Allí, en ese en otro lugar, el índice así como la expresión son límites externos que, finalmente, no forman más que uno solo: aquél en que apunta el signo. Que lo que el gesto no deja entrever, resulte pues no menos excluido de la expresión que de la indicación (pues su producción se retira de la superficie en que se sistematizan los signos), es lo que queremos sugerir.

Aquí se impone una advertencia: nos hallamos lejos

de defender la tesis, corriente en determinados estudios sobre la gestualidad, que haría de ésta el origen de la lengua. Si insistimos en la *anaforicidad* como función de base del texto semiótico, no la planteamos como *originaria*, y no consideramos el gesto como diacrónicamente anterior a la foné o a la grafía. Se trata simplemente de definir, a partir del gesto *irreductible a la voz* (y por lo tanto a la significación, a la comunicación), una *particularidad general del texto semiótico* en tanto que praxis correlacional, permutacional y aniquilante, particularidad que las teorías comunicativas de la lengua dejan en la sombra. Se trata, con ello, de sugerir la necesidad de una colaboración estrecha entre la semiótica general por un lado, la teoría de la producción y determinados postulados del estudio del inconsciente (la dislocación del sujeto), por otro. No es imposible que el estudio de la gestualidad sea el terreno de semejante colaboración.

Anterior a la significación, la función anafórica del texto semiótico lleva necesariamente, al campo de reflexión que traza, algunos conceptos que vemos surgir en todas las civilizaciones que han alcanzado una elevada semiotización de la gestualidad. Es primero el concepto de *intervalo*: de vacío, de salto, que no se opone a la "materia", es decir, a la representación acústica o visual, sino que le es idéntico. El intervalo es una articulación no interpretable, necesaria a la permutación del texto semiótico general y abordable a través de una notación de tipo algebraico, pero exterior al espacio de la información. Igualmente, el concepto de *negatividad*[15], de aniquilamiento de los diferentes términos de la práctica semiótica (considerada a la luz de su anaforicidad), que es

15. L. Mäll habla de *cerología*: reducción a cero de los denotata e incluso de los signos que los representan en un sistema semiótico dado. Cf. *Tel Quel*, núm. 32.

un proceso de producción incesante pero se destruye a sí misma y no puede ser detenida (inmovilizada) más que *a posteriori*, por una superposición de palabras. El gesto es el ejemplo mismo de una producción incesante de muerte. En su campo, el individuo no puede constituirse —el gesto es un modo *impersonal* puesto que modo de productividad sin producción. Es *espacial* —sale del "circuito" y de la "superficie" (porque tal es la zona topológica de la comunicación) y pide una formalización nueva de tipo espacial. Anafórico, el texto semiótico no exige forzosamente una conexión estructural (lógica) con un ejemplo-tipo: es una posibilidad constante de aberración, de incoherencia, de desgarramiento, y por lo tanto de creación de otros textos semióticos. De ahí que un estudio de la gestualidad como producción sea una preparación posible para el estudio de todas las prácticas subversivas y "desviatorias" en una sociedad dada.

En otros términos, el problema de la significación es secundario en un estudio de la gestualidad como práctica. Lo que equivale a decir que una ciencia del gesto que apunte a una semiótica general no debe conformarse obligatoriamente a los modelos lingüísticos, sino atravesarlos, ampliarlos, empezando por considerar el "sentido" como *indicación*, el "signo" como "anáfora".

Todas estas consideraciones sobre el carácter de la función gestual no apuntan más que a sugerir un acercamiento posible a la gestualidad en tanto que irreductible a la comunicación significativa. Es evidente que ponen en causa las bases filosóficas de la lingüística contemporánea y no pueden hallar sus instrumentos más que en una metodología axiomatizada. Nuestra finalidad ha consistido únicamente en recordar que si la lingüística, como observaba Jakobson, ha luchado durante largo tiempo por "anexionarse los *sonidos* (subrayados nuestros) del habla... e incorporar las *significaciones* lingüís-

ticas"[16], quizás le haya llegado el momento a la ciencia semiótica de anexionarse los *gestos* e incorporar la *productividad*.

El estado actual de la ciencia de la gestualidad tal como se presenta en su forma más elaborada en la cinésica americana está lejos de tal acepción. Nos interesará, empero, en la medida en que tiende a resultar independiente de los esquemas de la lingüística verbal, sin por ello ser una actividad decisiva para la construcción de una semiótica general.

II. La cinésica americana.

"La cinésica en tanto que metodología trata de los aspectos comunicativos del comportamiento aprendido y estructurado del cuerpo en movimiento"[17], escribe el cinesista americano Ray Birdwhistell a cuyos trabajos nos referiremos a continuación. Su definición da las características —y los límites— de esa ciencia reciente, situándola al margen de la teoría de la comunicación y del conductismo. Volveremos más adelante a los impactos ideológicos que tal dependencia impone a la cinésica. Previamente, evocaremos su historia, así como el aspecto general de su instrumental y de sus procedimientos.

16. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, ed. de Minuit, París, 1963, p. 42.

17. "Paralanguage: 25 Years after Sapir", en *Lectures in Experimental Psychiatry*, ed. by Henry W. Brosin, Pittsburg, Univ. of Pitts. Press.

El nacimiento de la cinésica.

Es a Darwin a quien los cinesistas designan como origen del estudio "comunicativo" de los movimientos corporales. *Expression of the Emotions in Man and the Animals* (1873) se cita a menudo como el libro de partida de la cinésica actual, aunque con una salvedad en lo que respecta a la falta de perspectiva "comunicativa" (sociológica) en el estudio darwiniano de la gestualidad. Los trabajos de Franz Boas jalonan a continuación el nacimiento de la cinésica americana: es sabido el interés del etnólogo por el comportamiento corporal de las tribus de la Costa Nordoccidental, como el hecho de que alentaba las investigaciones de Effron sobre los contrastes del comportamiento gestual de los judíos italianos y europeo-orientales[18]. Pero es sobre todo la actividad antropológico-lingüística de Edward Sapir y en particular su tesis de que la gestualidad corporal es un código que debe aprenderse con vistas a una comunicación lograda[19], las que sugieren las tendencias de la cinésica actual. Las investigaciones de los psiquiatras y psicoanalistas americanos, luego, han puesto el acento en la relatividad del comportamiento gestual: Weston La Barre[20] ilustra el concepto de Malinowski de la comunicación "fática" y presenta documentos sobre los "seudo-lenguajes" que preceden al discurso verbal.

Parece igualmente que el "análisis microcultural" tal como aparece sobre todo en los escritos de Margaret

18. David Effron, *Gesture and Environment, a tentative study*, etc., Kings Crown Press, Nueva York, 1941.

19. E. Sapir, *The Selected Writings of Edward Sapir*, Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1949.

20. W. La Barre, "The Cultural basis of Emotions and Gestures", en *The Journal of Personality*, 16, 49-68, 1947; *The Human Animal*, Univ. of Chicago Press, 1954.

Mead[21], con su uso de cámaras y la acentuación de determinaciones culturales del comportamiento, han resultado especialmente estimulantes para el desarrollo de la cinésica.

Así, hacia los años 50, los esfuerzos conjugados de los antropólogos, de los psicoanalistas y de los psicólogos americanos habían esbozado ya un nuevo ámbito de investigación: el comportamiento corporal como código especial. Se planteó entonces la necesidad de una ciencia especializada que pudiese interpretar y comprender ese nuevo código visto como un nuevo sector de la comunicación. Es en la lingüística americana de Bloomfield[22], pero más aún de Sapir[23], Trager y Smith[24] donde la nueva ciencia de la gestualidad fue a buscar sus modelos para constituirse como una ciencia *estructural*. Así, con el recorrido que acabamos de describir, aparece en 1952 *Introduction to Kinesiecs* de Ray Birdwhistell, que señala el comienzo de un estudio *estructural* del comportamiento corporal. Es conocida la acepción psicológica y empíricamente sociológica del lenguaje en las teorías de Sapir: su distinción entre una "personalidad" en sí y una "cultura" circundante que la influencia, implica una diferenciación mecanicista y vaga entre un "punto de ista social" y un "punto de vista individual" en el acercamiento al "hecho lingüístico", dándole la preferencia

21. M. Mead, *On the Implications for Anthropology of the Geselling approach to Maturation*, Personal Caracter and the Cultural Milieu, ed. D. Harring, Syracuse Univ. Press, 1956. También: Mead y Bateson, "Balinese Caracter"; Mead y Cooke Fr. Macgregor, *Growth and Culture*, G. P. Putnams Sons, Nueva York, 1952.

22. L. Bloomfield, *Language*, Hilt., Nueva York, 1933.

23. E. Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, Harcourt Brace and Co., 1921.

24. George L. Trager y Harry Lee Smith, *An Outline of English Structure*, Oklahoma.

al punto de vista "personal"[25]. Esta tesis, difícilmente defendible en la actualidad (después de la pulverización freudiana, y en general psicoanalítica, de la "persona" en tanto que sujeto = entidad "interaccional"), determina la investigación cinésica. Y sobre todo, el postulado de Sapir de que el discurso debe ser estudiado como una serie de "niveles" analizables por separado para permitir "poner el dedo en el lugar preciso del complejo discursivo que nos lleva a hacer tal o tal otro juicio personal"[26]. Es Sapir también quien reconoce la importancia del comportamiento corporal en la comunicación y observa su *relación* estrecha con determinados niveles del discurso: esa tesis, ya lo veremos, proporcionará una de las preocupaciones primordiales de la cinésica.

En la misma corriente "personalista" de la lingüística americana que aborda problemas de *vocabulario* (Sapir: "La personalidad se refleja ampliamente en la elección de las palabras") y de *estilo* (Sapir: "Existe siempre un método individual, aunque pobremente desarrollado, de disponer palabras en grupos y arreglar éstos en unidades más amplias"), Zeillig Harris ha estudiado la estructura del discurso como un terreno de comportamiento intersubjetivo[27], pero sus modelos *distribucionistas* tienen la ventaja de haber permitido a los cinesistas superar las unidades y las disposiciones sacralizadas de la lingüística tradicional.

A esos orígenes lingüísticos de la cinésica se añaden las investigaciones psico-lingüísticas de B. Whorf[28] y de

25. E. Sapir, *Selected writings*, p. 533-543 y 544-559.

26. *Ibid.*, p. 534, citado por R. Birdwhistell en *Paralanguage...*

27. Zellig Harris, *Methods in Structural Linguistics*, Univ. of Chicago Press, 1951.

28. Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*, Technology Press y John Wiley and Sons, Nueva York, 1956.

Ch. Osgood[29], quienes, analizando el papel del lenguaje como modelo de pensamiento y de práctica, orientan los estudios cinésicos hacia el problema "de la relación entre la comunicación y los restantes sistemas culturales en tanto que portadores del carácter cultural y de la personalidad".

Es posible, pues, advertir que, nacida en el cruce de varias disciplinas y dominada por los esquemas conductistas y comunicativos, la cinésica difícilmente abarca su objeto y su método y con facilidad se desvía a disciplinas colaterales en las que el rigor de la documentación corre parejo con un tecnicismo que estorba y con una ingenuidad filosófica de la interpretación. Ampliando el ámbito de sus investigaciones, la cinésica americana topa con el problema del *sentido* del comportamiento gestual e intenta hallar soluciones apoyándose en la etnología de la gestualidad[30] y las investigaciones de los gestos especializados de los diferentes grupos[31] que se unen indirectamente a la cinésica ofreciéndole un corpus para sus investigaciones especializadas. Así, es también la relación con la cinésica de otra rama conductista denominada "análisis contextual" y que propone ricos datos sociológicos, antropológicos y psicoanalíticos para una "descripción sistemática ulterior de la lógica estructural de la actividad interpersonal en un medio social preciso"[32]. Observemos, en los último años, una nueva extensión del estudio conductista de la gestualidad: la *proxémica* que se ocupa de cómo organiza *su espacio* el sujeto gesticulante como un sistema codificado en el proceso de la comunicación[33]. Todas esas variantes más o menos en tanteos o importantes, que adopta el estudio del comportamiento corporal en tanto que mensaje (comunicación), se inscriben en el *stock* de los datos de base que la cinésica, especializada como una antropología lingüística, estructura e interpreta como un *código* específico.

Dos problemas principales se plantean a la cinésica que está constituyéndose como ciencia: 1. la utilización que hará de los modelos lingüísticos; 2. la definición de sus propias unidades de base y de su articulación.

Cinésica y lingüística.

Recordemos que los primeros estudios del lenguaje gestual estaban lejos de subordinarlo a la comunicación y menos aún al lenguaje verbal. Así se pudo defender el principio de que todas las variedades de lenguaje no verbal (signos premonitorios, adivinación, simbolismos diversos, mímica y gesticulación, etc.) son más universales que el lenguaje verbal estratificado en una diversidad de lenguas. Se ha propuesto un reparto de los signos pertenecientes al lenguaje gestual, en tres categorías: 1. "comunicación sin intención de comunicar y sin intercambio de ideas", 2. "comunicación con intención de comunicar pero sin intercambio de ideas", 3. "comunicación

29. Ch. E. Osgood, "Pycholinguistics, A Survey of Theory and Research Problems", *Supplement to the International Journal of American Linguistics*, vol. 20, núm. 4, oct. 1954, mem. 10, Waverly Press, 1954.

30. Gordon Hewes, "Word Distribution of Certain Postural Habits", en *American Anthropologist*, vol. 57, 2, 1955, da una lista detallada de las posiciones corporales en las distintas culturas.

31. Robert L. Saitz y Edward J. Cervenka, *Colombian and North American Gestures, a contrastive Inventory*, Centro Colombo Americano, Correo 7, Bogotá, 1962, p. 23-49.

32. *Ibid.*

33. Edward T. Hall, "A System for Notation of Proxemic Behaviour", en *American Anthropologist*, vol. 65, 5, 1963.

con intención de comunicar e intercambio de ideas"[34]. Esta semiología gestual, por ingenua que sea, apunta a la perspectiva hoy olvidada de estudiar el comportamiento corporal en tanto que práctica sin intentar obligatoriamente imponerle las estructuras de la comunicación. Ciertos análisis de las relaciones lenguaje verbal/lenguaje gestual defienden la autonomía de este último con respecto al habla y demuestran que el lenguaje gestual traduce bastante bien las *modalidades* del discurso (orden, duda, ruego), pero, por el contrario, de manera imperfecta las categorías gramaticales (sustantivos, verbos, adjetivos); que el signo gestual es impreciso y polisémico; que el orden sintáctico "normal" sujeto-objeto-predicado puede variar sin que el sentido escape a los sujetos; que el lenguaje gestual se asemeja al lenguaje infantil (acentuación de lo concreto y del presente; antítesis; posición final de la negación y de la interrogación) y a las lenguas "primitivas"[35]. El lenguaje gestual ha sido igualmente considerado como el "verdadero" medio de expresión susceptible de proporcionar las leyes de una lingüística general en la que el lenguaje verbal no es más que una manifestación tardía y limitada en el interior del gestual; filogenéticamente, el "mimo" se habría transformado lentamente en lenguaje verbal, al mismo tiempo que el mimografismo en fonografismo; el lenguaje reposa en el *mimismo* (repercusión en el montaje de los gestos de un individuo de los "mimemas" oculares) que reviste dos formas: fonomimismo y cinemimismo; la gestualidad infantil consiste en cinemimismo con preponderancia del mimismo manual que se organiza luego

34. R. Kleinpaul, *op. cit.*

35. O. Witte, "Untersuchungen über die Gebardensprache. Beiträge zur Psychologie der Sprache", *Zeitschrift für Psychologie*, 116, 1930, p. 225-309.

(estadio del juego) cuando el niño se convierte en "mimodramaturgo" para desembocar finalmente en el "gesto proposicional" del adulto consciente[36].

Pero muy distinta es la mira cinésica. Partida de un psicologismo empírico, la *comunicación* a que obedece el código gestual en la cinésica americana es considerada como una *"multichanel structure"*. "La comunicación es un sistema de códigos interdependientes transmisibles a través de los canales influenciables de base sensorial"[37]. En semejante estructura, el lenguaje hablado no es el sistema comunicativo, sino únicamente *uno* de los niveles *infra-comunicativos*. El punto de partida para el estudio del código gestual es pues el reconocimiento de la *autonomía* del comportamiento corporal en el interior del sistema comunicativo, y de la *posibilidad* de describirlo sin *utilizar* las pautas del comportamiento fonético. Es después de ese postulado básico cuando interviene la cooperación entre la lingüística y los datos cinésicos, en la medida en que la lingüística está más avanzada en cuanto a la estructuración de su corpus. Está claro ya desde ahora, y lo veremos aún mejor más adelante, que la relación lingüística/cinésica así concebida, si bien reserva cierta independencia de la cinésica con respecto a la lingüística *fonética*, en cambio le obliga a obedecer a los presupuestos fundamentales en que se basa la lingüística: los de la comunicación que valoriza al individuo al tiempo que lo sitúa en un circuito de intercambio (que llega incluso a plantear una dicotomía del comportamiento en "emotivo" y "cognitivo"). Así, lejos de aportar una ruptura en los modelos fonéticos, la cinésica no

36. M. Jousse, "Le mimisme humain et l'anthropologie du langage", en *Revue anthropologique*, jul-sep. 1936, p. 101-225.

37. R. Birdwhistell, *Conceptual Bases and Application of the Communicational Sciences*. The Univ. of California, abril 1965.

proporciona más que variaciones de ellos que confirman la regla.

La cinésica se da pues por tarea, igual que la lingüística antropológica, el buscar los "elementos repetitivos" en la corriente de la comunicación, abstraerlos y probar su significación estructural. Se trata en primer lugar de aislar el elemento significativo *mínimo* de la posición o del movimiento, establecer mediante un análisis *oposicional* sus relaciones con los elementos de una estructura más amplia, y, repitiendo ese procedimiento, construir un código con segmentos jerarquizados. A ese nivel de investigación, el *sentido* se define como la "significación estructural de un elemento en un contexto estructural"[38]. Incluso se plantea la hipótesis de que los elementos gestuales del código gestual tienen en general la misma variabilidad de función semántica que las palabras[39].

El código gestual.

La analogía entre el habla y el gesto, como base de la cinésica, impone en primer lugar la necesidad de aislar diferentes *niveles* del código gestual: sean niveles correspondientes a los niveles admitidos por la lingüística de las lenguas; sean niveles que permitan el estudio de las interdependencias lenguaje/gestualidad.

En la primera dirección, Voegelin ha podido hallar en el lenguaje gestual, con ayuda de un sistema de notación inspirado en el de la coreografía, un número de signos distintivos aproximadamente igual al de los fonemas de una lengua, y concluir a partir de ese hecho que el

38. *Ibid.*, p. 15.

39. R. Birdwhistell, "Body Behaviour and Communication", en *International Encyclopedia of the Social Sc.*, dic. 1964.

lenguaje por gestos puede analizarse conforme a dos niveles análogos a los niveles fonemático y morfemático de las lenguas[40]. Stokoe propone otra taxinomia gestual[41]: denomina a los elementos gestuales de base "queremas"; cada morfema gestual (unidad mínima portadora de sentido) está compuesto por tres queremas: puntos estructurales de posición, configuración y movimiento, llamados respectivamente tabula (tab), designatum (dez), signation (sig). El estudio de la gestualidad en este autor supone tres niveles: "querología" (análisis de los queremas), "morfoquerémica" (análisis de las combinaciones entre los queremas) y "morfémica" (morfología y sintaxis). Para otros investigadores, en cambio, el lenguaje gestual no posee ninguna unidad que corresponda al fonema: el análisis debe detenerse al nivel de las unidades correspondientes al morfema[42].

En la segunda dirección, debemos detenernos en las tesis de Ray Birdwhistell cuya teoría es la más elaborada de la cinésica americana. Para él, si bien la gestualidad es una redundancia, y por lo tanto un redoble del mensaje verbal, no es únicamente eso: tiene sus particularidades que dan a la comunicación su aspecto polivalente. De ahí las analogías y las diferencias entre los dos niveles lenguaje/gestualidad. Birdwhistell marca su reticencia a un paralelo demasiado grande entre la gestualidad y el lenguaje

40. C.F. Voegelin, "Sign language analysis: one level or two?" en *International Journal of American Linguistics*, 24, 1958, p. 71-76.

41. W. C. Stokoe, "Sign language structure: an outline of the visual communication system of the American deaf", *Studies in Linguistics: occasional papers*, núm. 8. Department of Anthropology and Linguistics, Univ. of Buffalo, 1960, p. 78. Reseña de Herbert Landar en *Language*, 37, 1961, p. 269-271.

42. A. L. Kroeger, "Sign Language Inquiry", en *International Journal of American Linguistics*, 24, 1958, p. 1-19 (estudio de los gestos indios).

fonético: "Es muy posible que forcemos los datos del movimiento corporal en una trama seudolingüística"[43]. Si, empero, lo acepta, es más bien por razones de utilidad (ideológicas) que por convicción de la validez final de tal paralelismo.

En su terminología, la *unidad mínima* del código gestual, que correspondería al nivel foné/fonema del lenguaje verbal, lleva el nombre de *ciné* y de *cinema*[44]. El *ciné* es el elemento perceptible de los movimientos corporales más pequeño, como por ejemplo el alzar o bajar las cejas (bb $\wedge$ v); ese mismo movimiento repetido en una sola señal antes de detenerse en la posición o (inicial), forma un *cinema*. Los cinemas se combinan entre sí, y se unen a otras formas cinésicas que funcionan como prefijos, sufijos, infijos y transfijos, y forman así unidades de orden superior: *cinemorfes* y *cinemorfemas*. El *ciné* "movimiento de cejas" (bb $\wedge$) puede ser *alocínico* con cinés "movimiento de cabeza"(h $\wedge$), "movimiento de mano" (/ $\wedge$) o con *acentos*, etc., formando así cinemorfes. A su vez los cinemorfemas se combinan en construcciones cinemórficas complejas. De suerte que la estructura del código gestual es comparable a la estructura del discurso en "sonido", "palabras", "proposiciones", "frases" e incluso "párrafos"[45] (los movimientos de cejas pueden denotar la duda, la pregunta, la petición, etc.).

¿Dónde empieza la diferenciación lenguaje verbal/gestualidad?

43. R. Birdwhistell, *Conceptual Basis...*

44. R. Birdwhistell, *op. cit.*, 1952, y "Some Body Motion elements accompanying spoken american English", en *Communication: Concepts and Perspectives*, Lee Trager (ed.), Washington D. C., Spartan Books, 1967.

45. *Ibid.*

Para Birdwhistell, dos clases de fenómenos parecían existir en primer lugar en el circuito cinésico.

Los primeros se manifiestan en la comunicación *con* o *sin* habla y son denominados datos *macrocinésicos*. La macrocinésica trata pues de los elementos estructurales de las construcciones cinemórficas *complejas*, es decir de esas formas del código gestual que son comparables a las palabras, a las proposiciones, a las frases y a los párrafos.

Los segundos están exclusivamente ligados a la corriente del habla y son denominados cinemorfemas *suprasegmentales*. Los movimientos leves de cabeza, el parpadeo, los fruncimientos de labios, los temblores de la barbilla, de los hombros, de las manos, etc., son considerados como parte de un sistema cinésico de *acentuación* cuadripartita ("quadripartite kinesic stress system"). Los cinemorfemas suprasegmentales de ese sistema de acentuación tienen una función de tipo *sintáctico:* marcan las combinaciones especiales de adjetivos y de nombres, de adverbios y de palabras de acción, e incluso participan en la organización de las proposiciones o bien unen proposiciones en el interior de las frases sintácticamente complicadas. Los cuatro acentos que connotan los cinemorfemas suprasegmentales son: acento principal, acento secundario, no acentuación, desacentuación[46].

En el curso de análisis ulteriores se ha observado un tercer tipo de fenómenos, que no poseen las propiedades estructurales de los elementos macrocinésicos o suprasegmentales y que, además, están ligados a clases *parti-*

46. R. Birdwhistell, *Communication without words*, 1964. A ese nivel del análisis se habla también de dos *juntores* cinésicos *interiores*: el juntor cinésico "más" (+) que aparece para cambiar la posición del acento cinésico principal, y el *juntor de adherencia* ["hold juncture" (⌒)] que une dos o varios acentos principales, o bien uno principal y uno secundario.

culares de *items lexicales* particulares. Los elementos de ese tercer nivel del código gestual que son denominados *kinesic markers* deben distinguirse de lo que se llama de manera general "un gesto". Birdwhistell precisa que el "gesto" es un "morfé ligado" *(bound morph)*, lo que querría decir que los gestos son formas incapaces de autonomía, que exigen un comportamiento cinésico infijal, sufijal, prefijal o transfijal para obtener una identidad. Los gestos serían una especie de "transfijo", puesto que inseparable de la comunicación verbal[47]. Igualmente, las *marcas cinésicas* no obtienen significación más que ligadas a determinados *items sintácticos audibles*, con la diferencia de que, contrariamente a los gestos, las marcas cinésicas están, por así decirlo, sujetas a un contexto fonético *particular*. Así, Birdwhistell lo observa acertadamente, la introducción de la noción de "marca cinésica" en el código gestual es un compromiso entre una posición que habría definido tal comportamiento como macrocinésico y otra que le atribuiría un estatuto supralingüístico o supracinésico en el sistema semiótico. La clasificación de las marcas cinésicas se hace según las clases de unidades lexicales a que están asociadas, lo que da una vez más prioridad a las estructuras lingüísticas en la construcción del código gestual. Las marcas cinésicas tienen cuatro particularidades generales: 1. sus propiedades articulatorias pueden ser presentadas en clases *oposicionales*, 2. las marcas cinésicas se manifiestan en un entorno sintáctico *distinto* (los lexemas a que están asociadas pertenecen a clases sintácticas distintas), 3. existen oposiciones articulatorias situacionales (que permiten reducir la confusión de las señales), 4. si la distinción de las unidades resulta imposible en su articulación, depende de las oposiciones sintácticas circundantes. Así, la marca

47. *Ibid.*

cinésica puede definirse como una serie *oposicional* de comportamientos en un entorno particular[48]. Se analizan diversas variedades de marcas cinésicas. Como las marcas cinésicas *pronominales* (k^p) asociadas a (sustitutos de) pronombres, estructuradas según la oposición distancia/proximidad: *he, she, it, those, they, that, then, there, any, some/I, me, us, we, this, here, now.* El mismo gesto, ampliado, pluraliza la marca cinésica pronominal: se obtienen así las *marcas de pluralización* (k^{pp}) que designan: *we, we's, we'uns, they, these, those, them, our, you* (pl.), *you all, you'uns, youse, their.* Se distinguen también marcas *verboides* asociadas a los k^p sin interrupción del movimiento, entre las que juegan un importante papel las marcas de *tiempo* (k^t). Notemos también las marcas de *área* (k^a), que denotan: *on, over, under, by, through, behind, in front of,* y que acompañan a verbos de acción; las marcas de *modo* (k^m) asociadas a frases como *"a short time"*, *"a long time"*, o *"slowly"*, *"swiftly"*. Una categoría discutible es la representada por las marcas de *demostración* (k^d).

Es necesario insistir en la importancia de ese nivel del análisis cinésico. Si las marcas cinésicas parecen ser, en el código gestual, análogas a los adjetivos y a los adverbios, a los pronombres y a los verbos, no son consideradas como *derivados* del lenguaje hablado. Constituyen un primer intento de estudiar el código gestual como un sistema autónomo del habla, aunque abordable a través de ella. Es significativo que ese intento de escapar al fonetismo implique necesariamente una terminología no ya "vocálica" sino "escritural": Birdwhistell habla de *marca* como se ha podido hablar de "trazo" y de "gramma". El gesto visto como marca, o quizás la marca vista como gesto: ésas son premisas filosóficas que aún hay

48. R. Birdwhistell, "Some body..."

que desarrollar para dar un impulso a la cinésica en tanto que ciencia semiótica no exclusivamente lingüística, y para sacar a la luz el hecho de que la metodología lingüística elaborada sobre los sistemas de comunicación verbal no es más que *una* aproximación *posible*, pero no exhaustiva e incluso no esencial, a ese *texto general* que engloba, además de la voz, los diferentes tipos de *producciones* como el *gesto*, la *escritura*, la *economía*. Los cinesistas americanos parecen ser conscientes de esa apertura que promete el estudio de la gestualidad no subordinada a los esquemas lingüísticos: "las marcas cinésicas y lingüísticas pueden ser alomorfas, es decir variantes estructurales una con relación a otra, a otro nivel del análisis"[49]. Pero esta orientación, si bien tiende a suavizar la noción de comunicación (Birdwhistell considera que "la reevaluación de la teoría de la comunicación tiene la importancia que ha obtenido el reconocimiento del hecho de que los procesos neutros, circulares, o incluso metabólicos, son sistemas intrapsicológicos"[50]) no sale, en cambio, de su marco.

A esta estratificación de la cinésica habría que añadir una excrecencia: el estudio del comportamiento *paracinésico* asociado generalmente al nivel macrocinésico del análisis. La paracinésica sería el paralelo gestual de la paralingüística preconizada por Sapir, que estudia los fenómenos accesorios de la vocalización y en general de la articulación del discurso[51]. Los efectos paracinésicos particularizan el comportamiento individual en ese proceso social que es la comunicación gestual mediante la cinésica, y a la inversa hacen posibles la descripción de los elementos socialmente determinados de un sistema de expresión individual. No aparecen más que después de haber aislado los elementos macrocinésicos, y ponen así al descubierto lo que atraviesa, modifica y da un colorido social al circuito cinésico. Ese "material paracinésico" comprende: *calificadores de movimiento* que modifican pequeñas secuencias de fenómenos cínicos o cinemórficos; *modificadores de actividad* que describen el movimiento entero del cuerpo o la estructura del movimiento de los participantes en una interacción; y, finalmente, *set-quality activity*[52], una gestualidad pluridimensional cuyo estudio está por hacer y que analizaría el comportamiento en los juegos, las charadas, los bailes, las representaciones teatrales, etc.

Pero Birdwhistell, así como otros autores[53], comparte la opinión de que es posible una analogía e incluso una sustitución, entre los fenómenos cinésicos y paralingüísticos: cada individuo escogería, según sus determinaciones idiosincréticas (que incumbe estudiar al psicólogo) manifestaciones vocálicas o cinésicas para acompañar a su discurso.

Así, al tiempo que permanece bloqueada metodológicamente por la psicología, la sociología empirista y su cómplice la teoría de la comunicación, y por los modelos lingüísticos, la cinésica tiende a suavizar el estructuralismo fonético.

Subordinada a los prejuicios de un sociologismo positivista, la cinésica opera a través de las constataciones

49. *Ibid.* p. 38.

50. *Ibid.*

51. George L. Trager, "Paralanguage: a first approximation", en *Studies in Linguistics*, vol. 13, núm. 1-2, Univ. of Buffalo, 1958, p. 1-13.

52. R. Birdwhistell, "Paralanguage...".

53. F. Mähl, G. Schuze, "Psychological research in the extralinguistic area", p. 51-124, en T. A. Sebeok, A. J. Hayes, H. C. Bateson (eds.), *Approaches to Semiotics: Cultural Anthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology. Transactions of the Indiana Univ. Conf. on Paralinguistics and Kinesics*, Mouton and Co., La Haya, 1964.

que el desarrollo mismo de la lingüística (del psicoanálisis o de la semiótica de los "sistemas modelantes secundarios") está barriendo: el "sujeto", la "percepción", la igualdad o la diferencia "sensoriales", "el ser humano", la "verdad" de un mensaje, la sociedad como intersubjetividad, etc. Dependiente de la sociedad del intercambio y de su estructura "comunicativa", semejante ideología impone *una* interpretación posible de las prácticas semióticas ("las prácticas semióticas son comunicaciones"), y oculta el proceso mismo de la elaboración de esas prácticas. Aprehender esa elaboración equivale a salir de la ideología del *intercambio*, y por lo tanto de la filosofía de la comunicación, para tratar de axiomatizar la gestualidad en tanto que texto semiótico en curso de producción, y por lo tanto no bloqueado por las estructuras cerradas del lenguaje. Esa translingüística a cuya formación podría contribuir la cinésica, exige, antes de construir su instrumental, una revisión de los modelos de base de la lingüística fonética. Sin tal labor —y la cinésica americana, a pesar de su esfuerzo por liberarse de la lingüística, prueba que ni siquiera ha comenzado—, resulta imposible romper "la sujeción intelectual al lenguaje, dando el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda, que se oculta bajo los gestos" (Artaud) y bajo toda práctica semiótica.

1968

EL TEXTO CERRADO

I. El enunciado como ideologema.

1. Más que un *discurso*, la semiótica se da actualmente como objeto *varias prácticas semióticas* que considera como *translingüísticas*, es decir hechas a través de la lengua e irreductibles a las categorías que le son, en la actualidad, asignadas.

En esta perspectiva, definimos *el texto* como un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una *productividad*, lo que quiere decir: 1. que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructivo-constructiva), y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.

2. Uno de los problemas de la semiótica consistiría en reemplazar la antigua división retórica de los géneros por una *tipología de los textos*; dicho de otro modo, definir la especificidad de las diferentes organizaciones textuales situándolas en el texto general (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas[1]. La confron-

1. Considerando las prácticas semióticas en su relación con el

tación de una organización textual (de una práctica semiótica) dada con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será denominada un *ideologema*. El ideologema es esa función intertextual que se puede leer "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata ahora de una actividad interpretativa posterior al análisis que "explicaría" como "ideológico" lo que primero ha sido "conocido" como "lingüístico". La acepción de un texto como un ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación *de los enunciados* (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social[2].

signo, podremos dividirlas en tres tipos: 1. una práctica semiótica *sistemática* basada en el signo, y por lo tanto en el sentido; es conservadora, limitada, sus elementos están orientados hacia los denotata, es lógica, explicativa, incambiable y no apunta a modificar al otro (el destinatario). 2. una práctica semiótica *transformativa*: "los signos" se separan de sus denotata y se orientan hacia el otro, al que modifican. 3. una práctica semiótica *paragramática*: el signo es eliminado por la secuencia paragramática correlativa que se podría representar como un tetralema: cada signo tiene un denotatum; cada signo no tiene denotatum; cada signo tiene y no tiene denotatum; no es cierto que cada signo tenga y no tenga denotatum. Cf. *Para una semiología de los paragramas*, último capítulo de este libro.

2. "La teoría de la literatura es una de las ramas de la vasta ciencia de las ideologías que engloba... todos los dominios de la actividad ideológica del hombre". P. N. Medvedev, *Formalnyi metod v literaturovedenii. Kriticheskoie vvedeniie v sotsiologicheskuiu poetiku. (El método formal en la teoría literaria. Introducción crítica a la sociología de la poética)*, Leningrado, 1928. Aquí utilizamos el término de ideologema.

3. Vista como texto, la *novela* es una práctica semiótica en la que se podrían leer, sintetizados, los trazados de varios enunciados.

Para nosotros, el *enunciado* novelesco no es una secuencia mínima (una entidad definitivamente delimitada). Es una *operación*, un movimiento que vincula, pero más aún *constituye* lo que se podría llamar los *argumentos* de la operación, que, en un estudio de texto escrito, son sea palabras, sea secuencias de palabras (frases, párrafos) en tanto que sememas[3]. Sin analizar entidades (los sememas en sí mismos), estudiaremos la *función* que los engloba en el texto. Se trata de una función, es decir variable dependiente, determinada cada vez que las variables independientes que vincula lo son; o, más claramente, de una correspondencia unívoca entre las palabras o entre las secuencias de palabras. Es evidente pues que el análisis que proponemos, al tiempo que opera con unidades lingüísticas (las palabras, las frases, los párrafos), es de orden translingüístico. Metafóricamente hablando, las unidades lingüísticas (y más especialmente semánticas) no nos servirán más que de trampolines para establecer los *tipos de los enunciados novelescos* como otras tantas *funciones*. Poniendo las secuencias semánticas entre paréntesis, extraemos la *aplicación lógica* que las organiza, y nos situamos así a un nivel *suprasegmental*.

3. Utilizamos el término de semema tal como aparece en la terminología de A.-J. Greimas que lo define como una combinación del núcleo sémico y de los semas contextuales, y lo considera del nivel de la manifestación, como opuesto al de la inmanencia del que depende el sema. Cf. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 42.

Dependientes de ese nivel suprasegmental, los enunciados novelescos se encadenan en la totalidad de la producción novelesca. Estudiándolos así, constituiremos una tipología de los enunciados novelescos para buscar, en un segundo momento, su procedencia extranovelesca. Sólo entonces podremos definir la novela en su unidad y/o como ideologema. Dicho de otra forma, las funciones definidas en el conjunto textual extra-novelesco T_e toman un valor en el conjunto textual de la novela T_n. El ideologema de la novela es justamente esa función *intertextual* definida sobre T_e y con valor en T_n.

Así, dos tipos de análisis, que a veces resultaría difícil distinguir uno de otro, nos servirán para extraer el *ideologema del signo* en la novela:

— el análisis suprasegmental de los enunciados en el marco de la novela nos revelará la novela como un texto cerrado: su programación inicial, lo arbitrario de su conclusión, su figuración diádica, las desviaciones y sus encadenamientos;

— el análisis *intertextual* de los enunciados nos revelará la relación de la escritura y el habla en el texto novelesco. Demostraremos que el orden textual de la novela atañe más bien al habla que a la escritura, y podremos proceder al análisis de la topología de ese "orden fonético" (la disposición de las instancias de discurso en su relación).

Siendo la novela un texto que compete al ideologema del texto, es necesario describir brevemente las particularidades del signo como ideologema.

II. Del símbolo al signo.

1. La segunda mitad de la Edad Media (s. XIII-s.XV) es un periodo de transición para la cultura europea: el pensamiento del signo reemplaza al del símbolo.

La semiótica del símbolo caracteriza a la sociedad europea hasta aproximadamente el s. XIII y se manifiesta netamente en su literatura y su pintura. Es una práctica semiótica cosmogónica: esos elementos (los símbolos) remiten a una (de las) transcendencia(s) universal(es) irrepresentable(s) e irreconocible(s); conexiones unívocas vinculan esas transcendencias a las unidades que las evocan; el símbolo no se "parece" al objeto que simboliza; los dos espacios (simbolizado-simbolizante) están separados e incomunicables.

El símbolo asume lo simbolizado (los universales) como irreductible a lo simbolizante (las marcas). El pensamiento mítico que gira en la órbita del símbolo y que se manifiesta en la epopeya, las narraciones populares, las canciones de gesta, etc., opera con unidades simbólicas que son *unidades de restricción* con respecto a los universales simbolizados ("el heroísmo", "el valor", "la nobleza", "la virtud", "el miedo", "la traición", etc.). La función del símbolo es, pues, en su dimensión vertical (universales-marcas) una función de *restricción*. La función del símbolo en su dimensión horizontal (la articulación de las unidades significativas entre sí mismas) es una función de escapada de la paradoja; se puede decir que el símbolo es horizontalmente *anti-paradójico:* en su "lógica" dos unidades oposicionales son excluyentes[4].

4. En la historia del pensamiento occidental científico, tres corrientes fundamentales se desprenden sucesivamente del dominio del símbolo para pasar a través del signo a la variable: son el

El mal y el bien son incompatibles, así como lo crudo y lo cocido, la miel y las cenizas, etc. —una vez aparecida, la contradicción exige inmediatamente una solución, y es así ocultada, "resuelta", y por lo tanto dejada de lado.

La clave de la práctica semiótica simbólica aparece desde el comienzo del discurso simbólico: el trayecto del desarrollo semiótico es un círculo cuyo fin está programado, dado en semilla, en el comienzo (cuyo fin *es* el principio), puesto que la función del símbolo (su ideologema) preexiste al enunciado simbólico mismo. Esto implica las particularidades generales de la práctica semiótica simbólica: la *limitación cuantitativa* de los símbolos, la *repetición* y la *limitación* de los símbolos, su carácter *general*.

2. El periodo del s. XIII al XV impugna el símbolo y lo atenúa sin hacerlo desaparecer por completo, sino más bien asegurando su paso (su asimilación) al signo. La unidad transcendental que soporta el símbolo —su pared de ultratumba, su foco emisor— es cuestionada. Así, hasta finales del s. XV la representación escénica de la vida de Jesucristo se inspiraba en los Evangelios, canónicos o apócrifos, o en la Leyenda dorada (cf. Los Misterios publicados por Jubinal según el manuscrito de la Bibl. de Santa Genoveva de alrededor de 1400). A partir del s. XV, el teatro se ve invadido por escenas consagradas a la vida pública de Jesucristo, y lo mismo ocurre con el arte (cf. la catedral de Evreux). El fondo transcendental que evocaba el símbolo parece zozobrar. Se anuncia una

platonismo, el conceptualismo y el nominalismo. Cf. V. W. Quine, "Reification of Universals", en *From a logic point of view*, Harvard University Press, 1953. Tomamos de ese estudio la diferenciación de dos acepciones de la unidad significativa: una en el espacio del símbolo, otra en el espacio del signo.

nueva relación significativa, entre dos elementos situados ambos de este lado, "reales" y "concretos". Así, en el arte del s. XIII, los profetas se oponían a los apóstoles pero en el s. XV, los cuatro grandes evangelistas aparecen en paralelo, no ya con los cuatro profetas mayores, sino con los cuatro padres de la Iglesia latina (san Agustín, san Jerónimo, san Ambrosio, Gregorio el Grande; cf. el altar de Nuestra Señora de Avioth). Los grandes conjuntos arquitectónicos y literarios no resultan ya posibles: la miniatura reemplaza a la catedral y el s. XV será el de los miniaturistas. A la serenidad del símbolo releva la ambivalencia tensa de la conexión del *signo* que pretende una semejanza y una identificación de los elementos que vincula, a pesar de su diferencia radical que primero postula. De ahí, la obsesiva insistencia del tema del *diálogo* entre dos elementos *irreductibles* pero *semejantes* (diálogo-generador de patética y de psicología), en ese periodo de transición. Así, los siglos XIV y XV abundan en diálogos entre Dios y el alma humana: Diálogo del crucifijo y del peregrino, Diálogo del alma pecadora y Jesús, etc. En ese movimiento, la Biblia se moraliza (cf. la célebre Biblia moralizada de la Bibl. del duque de Borgoña), e incluso es sustituida por imitaciones que ponen entre paréntesis e incluso llegan a borrar el fondo transcendental del símbolo (la Biblia de los pobres y el Speculum humanae salvationis)[5].

3. El signo que se perfila en esas mutaciones conserva la característica fundamental del símbolo: la irreductibilidad de los términos, es decir, en el caso del signo, del referente al significado y del significado al significante, y a partir de ahí, de todas las "unidades" de la propia

5. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1949.

estructura significativa. Así, el ideologema del signo, en sus líneas generales, es semejante al ideologema del símbolo: el signo es dualista, jerárquico y jerarquizante. Empero, la diferencia entre el signo y el símbolo se manifiesta tanto vertical como horizontalmente. En su función vertical, el signo remite a entidades menos vastas, más *concretizadas* que el símbolo —se trata de universales *reificados*, convertidos en *objetos* en el pleno sentido de la palabra; relacionada en una estructura de signo, la entidad considerada (el fenómeno) resulta con ello transcendentalizada, elevada al rango de una unidad teológica. La práctica semiótica del signo asimila así la actividad metafísica del símbolo y la proyecta sobre lo "inmediatamente perceptible"; así valorizado, lo "inmediatamente perceptible" se transforma en *objetividad* que será la ley dominante del discurso de la civilización del signo.

En su función horizontal, las unidades de la práctica semiótica del signo se articulan como un *encadenamiento metonímico de desviaciones* que significa una *creación progresiva de metáforas*. Los términos oposicionales, al ser siempre excluyentes, quedan sujetos en un engranaje de desviaciones múltiples y siempre posibles (las sorpresas en las estructuras narrativas), que da la ilusión de una estructura *abierta*, imposible de terminar, de fin *arbitrario*. Así, en el discurso literario, la práctica semiótica del signo se manifiesta, durante el Renacimiento europeo, por primera vez de manera señalada en la novela de aventuras que se estructura sobre lo imprevisible y la *sorpresa* como reificación, al nivel de la estructura narrativa, de la desviación propia de toda práctica del signo. El trayecto de ese encadenamiento de desviaciones es prácticamente infinito —de ahí, la impresión de una finición *arbitraria* de la obra. Impresión *ilusoria* que define toda "literatura" (todo "arte"), puesto que ese trayecto

está programado por el ideologema constituyente del signo, a saber, por la actividad diádica cerrada (finita) que: 1. instaura una jerarquía referente-significado-significante; 2. interioriza esas diadas oposicionales hasta el nivel de la articulación de los términos y se construye, igual que el símbolo, como una *solución de contradicciones*. Si, en una práctica semiótica dependiente del símbolo, la contradicción fuese resuelta por una conexión del tipo de la *disyunción excluyente* (la no equivalencia) —— ≠ —— o de la *no conjunción* —— | ——, en una práctica semiótica dependiente del signo, la contradicción es resuelta por una conexión del tipo de la *no disyunción* —— $\overline{\vee}$ —— (volveremos más adelante sobre ello).

III. El ideologema de la novela: La enunciación novelesca.

Así, toda obra literaria que depende de la práctica semiótica del signo (toda la "literatura" hasta el corte epistemológico de los siglos XIX-XX) está como ideologema, terminada en sus comienzos, cerrada. Se une al pensamiento conceptualista (anti experimental), igual que lo simbólico se une al platonismo. La novela es una de las manifestaciones características de ese ideologema ambivalente (cierre, no disyunción, encadenamiento de desviaciones) que es el signo y que vamos a analizar a través de *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale.

Antoine de La Sale escribe *Jehan de Saintré* en 1456 tras una larga carrera de paje, guerrero y preceptor, con fines educativos y como lamentación por un abandono (deja enigmáticamente a los reyes de Anjou para insta-

larse como gobernante de los tres hijos del conde de Saint-Pol en 1448, después de cuarenta y ocho años de servicios angevinos). *Jehan de Saintré* es la única novela entre los escritos de de La Sale, que los presenta como compilaciones de relatos edificantes (*La Sale*, 1448-1451) o como tratados "científicos" o de viajes (*Cartas a Jacques de Luxembourg sobre los torneos*, 1459; *Consolación a Madame de Fresne*, 1457), y que se construyen como un discurso histórico o como un mosaico heterogéneo de textos. Los historiadores de la literatura francesa atraen poco la atención sobre esta obra —quizá el primer escrito en prosa que pueda llevar el nombre de novela si consideramos como novela lo que depende del ideologema ambiguo del signo. El restringido número de estudios dedicados a esta novela[6] se refiere a sus referencias a las costumbres de la época, pretende encontrar la "clave" de los personajes identificándolos con las personalidades que pudo conocer de La Sale, acusa al autor de subestimar los acontecimientos históricos de su época (la guerra de los Cien años, etc.) y de pertenecer —como verdadero reaccionario— a un mundo del pasado, etc. Sumergida en una opacidad referencial, la historia literaria no ha sido capaz de sacar a la luz la *estructura transitoria* del texto, que lo sitúa en el umbral de dos épocas,

6. Citemos entre los más importantes: F. Desonay, "Le petit Jehan de Saintré", *Revue du seizième siècle*, XIV, 1927, 1-48, 213-280; "Comment un écrivain se corrigeait au XVe siècle", *Revue belge de philologie et d'histoire*, VI, 1927, 81-127. Y. Otaka, "Etablissement du texte définitif du Petit Jehan de Saintré", *Etudes de langue et littérature françaises*, Tokyo, VI, 1965, 15-28. W. S. Shepard, "The Syntax of Antoine de La Sale", *Publ. of the Modern Lang. Assn. of Amer.*, XX, 1905, 435-501. W. P. Söderhjelm, *la Nouvelle française au XVe siècle*, París, 1910; *Notes sur Antoine de La Sale et ses oeuvres*, Helsingfors, 1904. La edición a que nos referimos es la de Jean Misrahi (Fordham University) y Charles A. Knudson (University of Illinois), Ginebra, Dorz, 1965.

y, a través de la poética ingenua de Antoine de La Sale, muestra la articulación de ese ideologema del signo que domina hasta ahora nuestro horizonte intelectual[7]. Más aún, el relato de Antoine de La Sale recorta el relato de su propia escritura: de La Sale habla, pero también *se* habla escribiendo. La historia de Jehan de Saintré se une a la historia del libro y de alguna forma se convierte en su representación retórica, el otro, el redoblamiento.

1. El texto se abre con una introducción que forma (expone) todo el trayecto de la novela: Antoine de La Sale *sabe* lo que *es* su texto ("tres historias") y *para qué* es (un mensaje destinado a Jehan d'Anjou). Habiendo enunciado así su propósito y el destinatario de ese propósito, realiza en veinte líneas el *primer anillo*[8] que engloba el conjunto textual y lo programa como intermediario de un intercambio, y por lo tanto como signo: es el anillo *enunciado* (objeto de intercambio)/*destinatario* (el duque, o simplemente el lector). Queda por contar, es decir por rellenar, por detallar lo que ya está conceptualizado, sabido, antes del contacto de la pluma con el

7. Toda novela de hoy que se debate entre los problemas del "realismo" y de la "escritura" se asemeja a la ambivalencia estructural de "Jehan de Saintré": situada en el otro extremo de la historia de la novela (hasta el punto de que se reinventa para pasar a una productividad escritural que bordea la narración sin estar subyugada por ella), la literatura realista de la actualidad recuerda el trabajo de organización de enunciados dispares a que se había entregado Antoine de La Sale en el alba de la aventura novelesca. Ese parentesco es flagrante, y como lo confiesa el autor, *querido*, en *La Mise à Mort* de Aragon, en que el Autor (Antoine) se diferencia del Actor (Alfred) llegando incluso a adoptar el nombre de Antoine de La Sale.

8. El término lo utiliza V. Sklovski en su estudio sobre "La construcción del cuento y de la novela", en *Théorie de la littérature*, ed. du Seuil, 1965, p. 170.

papel— "la historia tal como palabra a palabra transcurre".

2. Aquí, puede anunciarse el *título*: "Y primeramente la historia de madame des Belles Cousines y de Saintré", que exige el segundo anillo, éste situado al nivel temático del mensaje. Antoine de La Sale narra rápidamente la vida de Jehan de Saintré hasta su final ("su abandono de este mundo", p. 2). Así, sabemos *ya* cómo termina la historia: el final del relato se dice antes incluso de que haya comenzado. Se elimina así todo interés anecdótico: la novela ocurrirá en el recubrimiento de la distancia vida-muerte y no será más que una inscripción de *desviaciones* (de sorpresas) que no destruyen la certeza del anillo temático vida-muerte que rodea al conjunto. El texto se halla temáticamente centrado: se tratará de un juego entre dos oposiciones excluyentes cuya denominación cambiará (vicio-virtud, amor-odio, alabanza-crítica: así, por ejemplo, la apología de la dama-viuda en los textos romanos va seguida directamente de las frases misóginas de san Jerónimo), que tendrán, empero, siempre el mismo eje sémico (positivo-negativo). Van a alternar en un recorrido que nada limita salvo la presuposición inicial del *tercio excluso*, es decir de la inevitable elección de uno *u* otro ("o" excluyente) de los términos.

En el ideologema novelesco (como en el ideologema del signo), la irreductibilidad de los términos opuestos no se admite más que en la medida en que el espacio vacío de la ruptura que los separa se rellena con combinaciones sémicas ambiguas. La oposición inicialmente reconocida, y que provoca el trayecto novelesco, se ve inmediatamente rechazada a un *antes* para ceder, en un *ahora*, a una red de rellenamientos, a un encadenamiento de desviaciones que sobrevuelan los dos polos opuestos y, en un esfuerzo de síntesis, se resuelven en la figura de la *finta* o de la *máscara*. La negación es así recogida por la afirmación de una duplicidad; la exclusividad de los dos términos planteados por el anillo temático de la novela, es reemplazada por una *positividad dudosa*, de suerte que la *disyunción* que abre la novela y la clausura, cede el lugar a un *sí-no* (a la no disyunción). Es sobre el modelo de esta función que no implica, pues, un silencio paratético, sino que combina el juego del carnaval con su lógica no discursiva, como se organizan todas las figuras de doble lectura que la novela, heredera del carnaval, contiene: las astucias, las traiciones, los extranjeros, los andróginos, los enunciados con doble interpretación o con doble destino (al nivel del significado novelesco), los blasones, los "gritos" (al nivel del significante novelesco). El trayecto novelesco resultaría imposible sin esa función de no disyunción (volveremos sobre ello) que es *el doble* y que programa la novela desde sus comienzos. Antoine de La Sale lo introduce con el enunciado de la Dama, doblemente orientado: en tanto que mensaje destinado a los acompañantes de la Dama y a la corte, ese enunciado connota una agresividad con respecto a Saintré; en tanto que mensaje destinado al propio Saintré, ese enunciado connota un amor "tierno" y "que hace sufrir". Es interesante seguir las etapas sucesivas de la revelación de esa función no disyuntiva del enunciado de la Dama. En un primer movimiento, la duplicidad del mensaje no la conoce más que el propio hablante (la Dama), el autor (sujeto del enunciado novelesco) y el lector (destinatario del enunciado novelesco): la corte (instancia neutral = opinión objetiva) así como Saintré (objeto pasivo del mensaje) ignoran la agresividad unívoca de la Dama con respecto al paje. El segundo movimiento desplaza la duplicidad: Saintré es introducido en ella y la acepta; con ese gesto, deja de ser objeto de un mensaje

para transformarse en sujeto de enunciados cuya autoridad asume. En un tercer tiempo, Saintré olvida la no disyunción: transforma en enteramente positivo lo que sabía que era *también* negativo; pierde de vista la finta y se deja atrapar en el juego de una interpretación unívoca (y por lo tanto errónea) de un mensaje que sigue siendo doble. El fracaso de Saintré —y el final del relato— se deben a ese error de sustituir la función no disyuntiva de un enunciado por la acepción de ese enunciado como disyuntivo y unívoco.

La negación novelesca goza así de una doble modalidad: *alética* (la oposición de los contrarios es necesaria, posible, contingente o imposible) y *deóntica* (la reunión de los contrarios es obligatoria, permitida, indiferente o prohibida). La novela es posible cuando lo *alético* de la oposición se une a lo *deóntico* de la reunión[9]. La novela sigue el trayecto de la síntesis deóntica para condenarla, y para afirmar bajo el modo alético la oposición de los contrarios. El doble (la finta, la máscara) que era la figura fundamental del carnaval[10] se convierte así en el quicio-relanzamiento de las desviaciones que colman el silencio impuesto por la función disyuntiva del anillo temático-programador de la novela. Así, la novela absorbe la duplicidad (el dialoguismo) del escenario carnavalesco pero la somete a la univocidad (al monologuismo) de la

9. Cf. Georg Henrik von Wright, *An Essay on Modal Logic*, Amsterdam, North Holland Publ. Co., 1951.

10. Somos deudores, en lo que respecta a la concepción del doble y de la ambigüedad como figura fundamental de la *novela* que la vincula a la tradición oral del carnaval, al mecanismo de la risa y de la máscara y a la estructura de la menipea, de M. Bajtín, *Problemi poetiki Dostoievskovo (Problemas de la poética de Dostoievski)*, Moscú, 1963, y *Tvorchestvo François Rabelais (La obra de F. Rabelais)*, Moscú, 1965, Cf. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", capítulo siguiente de este libro.

disyunción simbólica garantizada por una instancia transcendental —el autor, que subsume la totalidad del enunciado novelesco.

3. Es en efecto en este lugar preciso del trayecto textual, es decir después de la enunciación del cierre (del anillo) toponímico (mensaje-destinatario) y temático (vida-muerte) del texto, cuando se inscribe la palabra el "*actor*". Reaparecerá en varias ocasiones para introducir el *habla* del que escribe el relato como *enunciado* de un personaje de ese *drama* del que es también el *autor*. Jugando con la homofonía (lat. *actor-auctor*; en fr. acteur-auteur), Antoine de La Sale llega al basculamiento mismo del *acto* del habla (el trabajo) en *efecto* discursivo (en producto), y con ello, a la constitución misma del objeto "literario". Para Antoine de la Sale, el escritor es a la vez actor y autor, lo que quiere decir que concibe el texto novelesco al mismo tiempo como práctica (actor) y valor (autor), sin que las nociones de obra (mensaje) y de propietario (autor) ya impuestas hayan conseguido hacer olvidar el juego que las precede[11]. La instancia del habla novelesca (estudiaremos en otro lugar la topología

11. La noción de "autor" aparece en la poesía románica a principios del s. XII: el poeta publica sus versos y los confía a la memoria de los juglares de quienes exige una exactitud —el menor cambio de texto es observado y juzgado: "Jograr bradador" (cf. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1957, p. 14, núm. 1.) " 'Erron o juglar!' exclamaba condenatorio el trovador gallego y con eso y con el cese del canto para la poesía docta, el juglar queda excluido de la vida literaria; queda como simple músico, y aun en este oficio acaba siendo sustituido por el ministril, tipo del músico ejecutante venido del extranjero y que en el paso del siglo XIV al XV, convive con el juglar" (*ibid.*, p. 380). Así tiene lugar el paso del juglar en tanto que Actor (personaje de un drama, acusador; cf. lat. jur. *actor*, acusador, regulador del relato) a Autor (fundador, constructor de un producto, el que hace,

de las instancias del discurso en el texto de la novela)[12] se inserta así en el enunciado novelesco y se explicita como una de sus partes. Desvela al escritor como actor principal del juego discursivo que vendrá a continuación, y con tal motivo cierra los dos modos del enunciado novelesco, la *narración* y la *cita*, en una única habla de quien es a la vez *sujeto* del libro (el autor) y objeto del espectáculo (el actor), puesto que en la no disyunción novelesca el mensaje es a la vez discurso y representación. El enunciado del autor-actor se despliega, se desdobla y se orienta hacia dos vertientes: 1. un enunciado referencial, la *narración* —un habla asumida por el que se escribe como actor-autor; 2. premisas textuales, la *cita* —un habla atribuida a otro y cuya autoridad sufre el que se escribe como actor-autor. Esas dos vertientes se entrecabalgan hasta confundirse: Antoine de La Sale pasa con facilidad de la historia "vivida" de la Dama des Belles Cousines cuyo "testigo" es (de la narración), a la historia leída (citada) de Eneas y Dido, etc.

4. Digamos para concluir que el modo de la enunciación novelesca es un modo *inferencial*: es un proceso en el que el sujeto del enunciado novelesco afirma una secuencia que es la *conclusión de la inferencia*, a partir de otras secuencias (referenciales y por lo tanto narrativas, o textuales o sea citativas) que son *las premisas de la inferencia* y, en tanto que tales, consideradas como ciertas. La inferencia novelesca se agota en el proceso de la nominación de las dos premisas, y sobre todo en su encadenamiento, sin desembocar en la conclusión silogística

dispone, ordena, genera, crea un objeto del que ya no es el productor sino el vendedor; cf. lat. jur. *auctor*, vendedor).

12. Ver nuestro libro *Le Texte du roman*, Approche sémiotique d'une structure transformationnelle, ed. Mouton, La Haya.

propia de la inferencia lógica. La función de la enunciación del autor-actor consiste pues en aglutinar su discurso a sus lectores, la instancia de su habla a la de los demás.

Resulta curioso observar las palabras-agentes de esa inferencia: "*me parece* a primera vista que así querían las antiguas viudas...", "si *como dice* Virgilio...", "*y dice sobre esto* san Jerónimo", etc. Son palabras vacías que funcionan a la vez como *juntivos* y *traslativos*. En tanto que juntivos, ligan (totalizan) dos enunciados mínimos (narrativo y citativo) en el enunciado novelesco global —son pues internucleares. En tanto que traslativos, transfieren un enunciado de un espacio textual (el discurso vocálico) a otro (el libro) haciéndole cambiar de ideologema —son pues intranucleares[13] (así, la transposición de los gritos y blasones a un texto escrito).

Los agentes inferenciales implican la yuxtaposición de un *discurso* invertido en un sujeto, y de un *enunciado* otro, diferente del del autor. Hacen posible la desviación del enunciado novelesco de su sujeto y de su presencia para sí, su desplazamiento de un nivel discursivo (informacional, comunicativo) a un nivel textual (de productividad). Mediante el gesto inferencial, el autor se niega a ser "testigo" objetivo, poseedor de una verdad que simboliza mediante el Verbo, para escribirse como lector u oyente que estructura su texto a través de una permutación de enunciados *distintos*. *Habla* menos que *descifra* Los agentes inferenciales le sirven para llevar un enunciado referencial (la narración) a premisas textuales (las citas) y viceversa; establecen una similitud, una semejanza, una igualización de dos discursos diferentes. El ideologema del signo se perfila una vez más aquí, al nivel del modo inferencial de la enunciación novelesca: no ad-

13. Para estos términos de la sintaxis estructural, cf. L. Tèsnière, *Esquisse d'une syntaxe structurale*, P. Klincksieck, 1953.

mite la existencia de un *otro* (discurso) más que en la medida en que lo hace *suyo*. La épica no conocía ese desdoblamiento del modo de la enunciación: el enunciado del hablante de las canciones de gesta es unívoco, nombra un referente (objeto "real" o discurso), es un significante que simboliza objetos transcendentales (universales). La literatura medieval dominada por el símbolo es así una literatura "significativa", "fonética", sostenida por la presencia monolítica de la transcendencia significada. El escenario del carnaval introduce la doble instancia del discurso: el *actor* y la *multitud* son cada cual a su vez y simultáneamente sujeto y destinatario del discurso; el carnaval es también ese puente que une las dos instancias así desdobladas, y en el que cada uno de los términos se reconoce: el autor (actor + espectador). Es esta tercera instancia la que adopta y realiza la inferencia novelesca en el enunciado del autor. Irreductible a ninguna de las premisas que constituyen la inferencia, el modo de enunciación novelesca es el foco invisible en que se cruzan lo fonético (el enunciado referencial, la narración) y lo escrito (las premisas textuales, la cita); es el espacio vacío, irrepresentable, que se señala por un "como", "me parece", "y dice sobre esto", u otros agentes inferenciales que llevan, enrrollan, clausuran. Extraemos así una tercera programación del texto novelesco que lo termina antes del comienzo de la historia propiamente dicha: la enunciación novelesca muestra ser una inferencia no silogística, un compromiso del testimonio y de la cita, entre la voz y el libro. La novela ocurrirá en ese lugar vacío, en ese trayecto irrepresentable que une dos tipos de enunciados a "sujetos" *diferentes* e *irreductibles*.

IV. La función no disyuntiva de la novela.

1. El enunciado novelesco concibe la oposición de los términos como una oposición absoluta, no alternante, entre dos agrupaciones rivales pero nunca solidarias, nunca complementarias, nunca conciliables en un ritmo indisoluble. Para que esa disyunción no alternante pueda dar lugar al trayecto discursivo de la novela, debe englobarla una función negativa: la no disyunción. Interviene en un segundo grado, y en lugar de una noción *de infinidad complementaria a la bipartición* (noción que habría podido formarse en otro tipo de concepción de la negación que se podría denominar la negación radical y que supone que la oposición de los términos es pensada al *mismo tiempo* como una comunión o una reunión simétrica), la no disyunción introduce la figura de la finta, de la ambivalencia, del *doble*. La oposición no alternante inicial resulta pues ser una seudo oposición; lo es en su germen, puesto que no integra su propia oposición; a saber la solidaridad de los rivales. La vida se opone absolutamente a la muerte (el amor al odio, la virtud al vicio, el bien al mal, el ser a la nada) sin la negación complementaria a esa oposición que transformaría la bipartición en totalidad rítmica. Sin ese doble movimiento negativo que reduce la *diferencia* de los términos a una *disyunción* radical con permutación de los dos términos, es decir, a un espacio vacío en torno al cual dan vueltas borrándose como entidades y transformándose en un ritmo alternante, la negación queda incompleta e incumplida. Dándose dos términos en oposición, sin afirmar, con ese mismo gesto y simultáneamente, la identidad de los opuestos, desdobla el movimiento de la *negación radical* en dos momentos; 1. disyunción; 2. no disyunción.

2. Ese desdoblamiento introduce en primer lugar *el tiempo*: la temporalidad (la historia) sería el *espaciamiento* de la negación tajante, lo que se introduce entre dos escansiones (opsición-conciliación) aisladas, no alternantes. En otras culturas se ha podido pensar una negación irrevocable que cierra las dos escansiones en una igualización, evitando así el espaciamiento de la actividad negativa (la duración) y sustituyéndolo por el vacío (el espacio) que produce la permutación de los contrarios.

La "ambigüitización" de la negación implica igualmente una finalidad, un principio teológico (Dios, el "sentido"). Ello en la medida en que la disyunción admitida como fase inicial, se impone en el segundo tiempo una síntesis de dos en *uno*, presentándose como una unificación que "olvida" la oposición así como la oposición no "suponía" la unificación. Si Dios aparece en el segundo momento para señalar la clausura de una práctica semiótica organizada sobre la negación no alternante, es evidente que esa clausura está presente ya en el primer tiempo de la simple oposición absoluta (la disyunción no alternante).

Es en esa negación desdoblada donde nace toda *mímesis*. La negación no alternante es la ley del relato: toda narración está hecha, se nutre de tiempo y de finalidad, de historia y de Dios. La epopeya y la prosa narrativa ocupan ese espaciamiento y apuntan a esa teología que segrega la negación no alternante. Tendríamos que buscar en otras civilizaciones para encontrar un discurso no mimético, científico o sagrado, moral o ritual que se construya borrándose mediante secuencias rítmicas, encerrando en una acción concertante parejas sémicas antitéticas[14]. La novela no es una excepción a esta ley de la narración. Lo que la particulariza en la pluralidad de

14. M. Granet, "le Style", *la Pensée chinoise*, p. 50.

los relatos es que la función no disyuntiva se concreta a todos los niveles (temático, sintagmático, actantes, etc.) del enunciado novelesco global. Por otra parte, es justamente el segundo estadio de la negación no alternante, a saber la no disyunción, el que ordena el ideologema de la novela.

3. En efecto la disyunción (el anillo temático vida-muerte, amor-odio, fidelidad-traición) enmarca la novela, y la hemos hallado de nuevo en las estructuras cerradas que programan el comienzo novelesco. Pero la novela no es posible más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada al tiempo que está allí, confirmada y aprobada. Se presenta, con ello, como un *doble* más que como *dos irreductibles*. La figura del traidor, del soberano escarnecido, del guerrero vencido, de la mujer infiel depende de esta función no disyuntiva que está en el origen de la novela.

La epopeya se organizaba más bien sobre la función simbólica de la disyunción exclusiva o de la no conjunción. En la *Canción de Roldán* y todos los Ciclos de la Mesa Redonda, el héroe y el traidor, el bueno y el malo, el deber guerrero y el amor del corazón, se persiguen en una hostilidad inconciliable de principio a fin, sin que sea posible ningún compromiso entre ellos. Así, la epopeya "clásica", obediente a la ley de la no conjunción (simbólica), no puede engendrar caracteres y psicologías[15].

15. En la epopeya, la individualidad del hombre aparece limitada por una remisión lineal a una de las dos categorías: los buenos o los malvados, los positivos o los negativos. Los estados psicológicos parecen estar "liberados de caracteres. Pueden por consiguiente cambiar con una rapidez extraordinaria y alcanzar dimensiones increíbles. El hombre puede transformarse de bueno en malvado, el cambio de sentimientos ocurre con la rapidez del rayo". D. S. Lixachov, *Chelovek v literature drevney Rusi (El*

La psicología aparecerá con la función no disyuntiva del signo, y hallará en su ambigüedad un terreno propicio a sus meandros. Se podría seguir, empero, a través de la evolución de la epopeya, la aparición de la figura del *doble* como precursor de la creación del carácter. Así, hacia finales del siglo XII, y sobre todo en el XIII y XIV, se propaga una épica ambigua, en la que el emperador aparece ridiculizado, la religión y los barones se vuelven grotescos, los héroes son cobardes y sospechosos ("Peregrinación de Carlomagno"); el rey es un nulo, la virtud ya no es recompensada (ciclo de Garín de Monglán), y el traidor se instala como actante principal (ciclo de Doon de Magencia, poema "Raúl de Cambrai"). Ni satírica, ni laudativa, ni estigmatizante, ni aprobatoria, esta epopeya da testimonio de una práctica semiótica doble, basada en la semejanza de los contrarios, alimentándose de mezcla y ambigüedad.

4. En esta transición del símbolo al signo, la literatura cortés del Mediodía presenta un especial interés. Investigaciones recientes[16] han probado las analogías entre el culto de la Dama en la literatura meridional y la antigua poesía china. Se podría concluir que existió una influencia, en una práctica semiótica de oposición no disyuntiva (el cristianismo, Europa), de una práctica semiótica jeroglífica basada en la "disyunción conjuntiva" (la negación dialéctica) que es también y ante todo una disyunción conjuntiva de los dos sexos irreductiblemente diferenciados y al mismo tiempo semejantes. Sería la explicación del hecho de que, durante un largo periodo, una importante práctica semiótica de la sociedad occidental (la poesía cortés) atribuya al *Otro* (la Mujer) un papel estructural de *primer* plano. Ahora bien, en nuestra civilización, situada en el paso del símbolo al signo, el himno a la disyunción conjuntiva se transforma en una apología de *uno* sólo de los términos oposicionales: el *Otro* (la Mujer), en el que se proyecta y con el que se fusiona *después* el Mismo (el Autor, el Hombre). Con ello se produce una exclusión del Otro, que se presenta inevitablemente como una exclusión de la mujer, como un no reconocimiento de la oposición sexual (y social). El orden rítmico de los textos orientales que organizan los sexos (las diferencias) en una disyunción conjuntiva (la hierogamia) se ve reemplazado por un sistema centrado (el Otro, la Mujer) y cuyo centro no aparece más que para permitir a los mismos identificarse con él. Es pues

hombre en la literatura de la antigua Rusia), Moscú-Leningrado, 1958, p. 81.

16. Cf. Alois Richard Nykl, *Hispano-arabic poetry on its relations with the old provençal troubadors*, Baltimore, 1946. El estudio demuestra cómo, sin "influir" mecánicamente en la poesía provenzal, la poesía árabe *contribuyó*, mediante su contacto con el discurso provenzal, a la formación y al desarrollo del lirismo cortés, tanto en lo que se refiere a su contenido y géneros como en cuanto al ritmo, el esquema de las rimas, de las estrofas, etc. Ahora bien, como lo prueba el academico soviético N. I. Konrad, el mundo árabe estaba por su parte en contacto, al otro extremo del Imperio árabe, con oriente y China (en el 751, al borde del río Talas se encontraron los ejércitos del Califato de Bagdad y del Imperio de Tan). Dos recopilaciones chinas, "Yue-fu" y "Yui tai sin yun", que datan del siglo III-IV, recuerdan los temas y la organización de la poesía cortés provenzal del siglo XII-XV, aunque los cantos chinos constituyen una serie *distinta* y dependen de otro modo de pensamiento. Pero, con todo, los contactos y las penetraciones son un hecho con respecto a ambas culturas —la cultura árabe y la cultura china (islamización de China +infiltración de la estructura significativa/arte, literatura/china en la retórica árabe, y de ahí, en la cultura mediterránea). Cf. N. I. Konrad, "Problemas de la literatura comparada actual", en *Izvestiya Akademii nauk URSS*, serie "Literatura y Lenguaje", 1959, t. 18, fasc. 4, p. 335.

un seudo centro, un centro mixtificador, un punto ciego cuyo valor está invertido en ese Mismo que se da al Otro (el centro) para vivirse como uno, solo y único. De ahí, la positividad excluyente de ese centro ciego (la Mujer) que llega hasta el infinito (de la "nobleza" y de las "cualidades del corazón"), borra la disyunción (la diferencia sexual) y se disuelve en una serie de *imágenes* (del ángel a la Virgen). Así, el gesto negativo inacabado, detenido antes de haber designado al Otro (la Mujer) como opuesto/a e igual *al mismo tiempo* al Mismo (el Hombre, el Autor), y antes de ser negado a su vez por una puesta en correlación de los contrarios (la identidad del Hombre y de la Mujer *simultánea* a su disyunción), es *ya* un gesto teológico. Se une, llegado el momento, al gesto de la religión y ofrece su inacabamiento al platonismo.

Se ha querido ver en la teologización de la literatura cortés una tentativa de salvar la poesía de amor de las persecuciones de la inquisición[17], o, por el contrario, una penetración de la actividad de los tribunales de la Inquisición o de las órdenes dominica y franciscana tras la derrota de los albigenses en la sociedad del Mediodía[18]. Cualesquiera que sean los hechos empíricos, la espiritualización de la literatura cortés estaba ya dada en la estructura de esa práctica semiótica que se caracteriza por una seudo negación y no reconoce la disyunción conjuntiva de los términos sémicos. En semejante ideologema, la idealización de la mujer (del Otro) significa el rechazo de una sociedad a construirse reconociendo el *estatuto diferencial* pero *no jerarquizante* de los grupos opuestos, así como la necesidad estructural de esa sociedad de darse un centro permutativo, una entidad *distinta*, y que no tiene valor más que en tanto que *objeto de intercambio* entre los *mismos*. La sociología ha descrito cómo la mujer llegó a ocupar ese lugar de centro permutativo (de objeto de intercambio[19]). Esta valorización desvalorizante prepara el terreno y no se distingue fundamentalmente de la desvalorización explícita de que será objeto la mujer a partir del siglo XIV (fabliaux, soties, farsas).

5. Estando a mitad de camino entre los dos tipos de enunciados, la novela de Antoine de La Sale contiene ambas actividades: la Dama es una figura doble en la estructura novelesca. No es ya únicamente la dueña divinizada, como lo exigía el código de la poesía cortés, es decir el término valorizado de una conexión no disyuntiva. Es también la infiel, la ingrata, la infame. Los dos términos atributivos, sémicamente opuestos en una no conjunción, como lo exigiría una práctica semiótica dependiente del símbolo (el enunciado cortés) no lo son ya en *Jehan de Saintré*; aquí son no disjuntos en una sola unidad ambivalente que connota el ideologema del signo. Ni divinizada, ni ultrajada, ni madre ni amante, ni enamorada de Saintré ni fiel al abad, la Dama es la figura no disyuntiva por excelencia en la que está centrada la novela.

Saintré forma parte también de esa función no disyuntiva: niño y guerrero, paje y héroe, engañado por la Dama y vencedor de soldados, cuidado y traicionado, amante de la Dama y amado por el rey o por un hermano de armas, Boucicault (p. 141). Nunca masculino, niño-

17. J. Coulet, *le Troubadour Guilhem Montahagal*, Toulouse Bibl. Méridionale, 1928, en el texto serie 12, IV.

18. J. Anglade, *le Troubadour Girault Riquier. Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, 1905.

19. Campaux, "la question des femmes au XV^e siècle", en *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*, I. P., 1864, p. 458 y ss. P. Gide, *Etude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne*, París, 1885, p. 381.

-amante para la Dama o camarada-amigo que comparte el lecho del rey o de Boucicault, Saintré es el andrógino perfecto, la sublimación del sexo (sin la sexualización de lo sublime), y su homosexualidad no es más que la puesta en relato de la función no disyuntiva de esa práctica semiótica de que forma parte. Es el espejo-quicio en que se proyectan los otros argumentos de la función novelesca para fusionarse consigo mismos: es el Otro que es el Mismo para la Dama (el hombre que es el niño, por lo tanto la propia mujer que ahí vuelve a hallar su identidad no disjunta del otro, pero permanece opaca a la *diferencia* irreductible de los dos). Es el *mismo* que es también el *otro* para el rey, los guerreros o Boucicault (siendo el hombre que es también la mujer que lo posee). La función no disyuntiva de la Dama a la que es asimilado Saintré, le asegura el papel de un objeto de intercambio entre lo masculino y lo femenino de la sociedad; las dos juntas cierran los elementos de un texto cultural en un sistema estable dominado por la no disyunción (el signo).

V. La concordancia de las desviaciones.

1. La función no disyuntiva de la novela se manifiesta, al nivel del encadenamiento de los enunciados constituyentes, como una *concordancia de desviaciones*: los dos argumentos originalmente opuestos (y que forman el anillo temático vida-muerte, bien-mal, comienzo-fin, etc.), están vinculados, mediatizados por una serie de enunciados cuya relación con la oposición originalmente planteada no es ni manifiesta ni lógicamente necesaria y que se encadenan sin que un imperativo mayor ponga

término a su yuxtaposición. Esos enunciados de desviación con respecto al anillo oposicional que enmarca el enunciado novelesco, son *descripciones laudatorias* de objetos (de vestidos, regalos, armas) o de acontecimientos (las partidas de las tropas, los festines, los combates). Tales por ejemplo las descripciones de comercio, de compras y de vestidos (p. 51, 63, 71-72, 79), de las armas (p. 50), etc. Los enunciados de este tipo se repiten con una monotonía obligatoria y hacen del texto un conjunto de retornos, una sucesión de enunciados cerrados, cíclicos, completos en sí mismos, centrados cada uno en torno a determinado *punto* que puede connotar el espacio (la tienda del comerciante, la habitación de la Dama), el tiempo (la partida de las tropas, el regreso de Saintré), el sujeto de la enunciación, o los tres a la vez. Estos enunciados descriptivos son minuciosamente detallados y vuelven periódicamente en un ritmo *repetitivo* que ofrece su marco a la temporalidad novelesca. En efecto, Antoine de La Sale no describe ningún acontecimiento que evolucione en la duración. Cuando un enunciado asumido por el Actor (el autor) interviene para servir de encadenamiento temporal, es extremadamente lacónico y se limita a vincular las *descripciones* que sitúan al lector ante un ejército presto para salir, en la tienda de una comerciante, ante un traje o una joya, y que hacen el elogio de esos objetos que ninguna causalidad ha reunido. La imbricación de esas desviaciones está abierta a la deriva —las repeticiones de elogios podrían añadirse sin fin; están empero *terminadas* (cerradas y determinadas) por la función fundamental del enunciado novelesco: la no disyunción. En la totalidad novelesca, es decir, vistas a contrapelo, a partir del fin en que la exaltación se ha transformado en su contrario, la desolación, antes de desembocar en la muerte, esas descripciones laudatorias se

relativizan, se vuelven ambiguas, engañosas, dobles: su univocidad se cambia en duplicidad.

2. Además de las descripciones laudatorias, aparece en el trayecto novelesco otro tipo de desviaciones concordadas en la no disyunción: las *citas* latinas y los preceptos morales, Antoine de la Sale cita a Tales de Mileto, Sócrates, Trímides, Pitacus de Miselena, el Evangelio, Catón, Séneca, san Agustín, Epicuro, san Bernardo, san Gregorio, san Pablo, Avicena, etc., y se han podido descubrir, además de los préstamos confesados, un considerable número de plagios.

Es fácil de descubrir la procedencia extranovelesca de esos dos tipos de desviaciones: la descripción laudatoria y la cita.

La primera viene de la feria, del mercado o de la plaza pública. Es el enunciado del vendedor que alaba su producto o del heraldo que anuncia el combate. El habla fonética, el enunciado oral, el propio sonido, se convierten en libro: menos que una escritura, la novela es así la transcripción de una comunicación vocálica. Se transcribe en el papel un *significante* arbitrario (un habla = foné) que se quiere adecuado a su significado y a su referente; que representa un "real" ya allí, preexistente a ese significante, y lo dobla para integrarlo en un circuito de intercambio, y por lo tanto lo reduce a un *representamen* (signo) manejable y circulable en tanto que elemento destinado a asegurar la cohesión de una estructura comunicativa (comercial) con *sentido* (con valor).

Esos enunciados laudatorios abundan en Francia en los siglos XIV y XV y se conocen con el nombre de *blasones*. Vienen de un discurso comunicativo que, pronunciado en voz alta en la plaza pública, apunta a la información directa de la multitud acerca de la guerra (el número de soldados, su procedencia, armamento) o el mercado (la mercancía, sus cualidades, sus precios)[20]. Esas enumeraciones solemnes, tumultuosas, monumentales, pertenecen a una cultura que se podría denominar fonética: esa cultura del intercambio que el Renacimiento europeo impondrá definitivamente, se hace en la *voz* y practica las estructuras del circuito discursivo (verbal, fonético) —remite inevitablemente a un real con el que se identifica redoblándolo ("significándolo"). La literatura "fonética" se caracteriza por tales tipos de enunciados-enumeración laudatoria y repetitiva[21].

En una época más tardía, los blasones pierden su univocidad y se vuelven ambiguos, alabanza y censura a la vez. En el s. XV el blasón es ya una figura por excelencia no disyuntiva[22].

El texto de Antoine de La Sale toma el blasón justo antes de su desdoblamiento en alabanza y/o censura. Los blasones se registran en el libro como unívocamente

20. Tales son por ejemplo los famosos "cris de Paris" —enunciados repetitivos, enumeraciones laudatorias que jugaban el papel de la publicidad moderna en la sociedad de aquel entonces. Cf. Alfred Franklin, *Vie privée d'autrefois, I. L'Annonce et la réclame*, París, 1881. J.-G. Kastner, *les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires*, París, 1857.

21. Cf. *le Mystère du Vieux Testament* (s. XV): los oficiales de Nabucodonosor designan 43 especies de armas; en *le Martyr de saint Canten* (finales del s. XV), el jefe de las tropas romanas designa 45 armas, etc.

22. Así, se encuentran en Grimmelhausen, *Der Satyrische Pylgrad* (1666), veinte enunciados primero semánticamente positivos y más adelante repetidos como semánticamente peyorativos y finalmente presentados como dobles (ni positivos ni peyorativos). El blasón abunda en los misterios y las farsas. Cf. Montaiglon, *Recueil de Poésies françaises des XV et XVI^e s.*, París, P. Jannet-P. Daffis, 1865-1878, t. I, p. 11-16; t. III, p. 15-18, así como *Dits des pays*, t. V, p. 110-116. Sobre el blasón, ver H. Gaidez y P. Sébillot, *Blason populaire en France*, París, 1884; G. D'Harcourt y G. Durivault, *le Blason*, París, 1960.

laudatorios. Pero se vuelven ambiguos cuando se leen a partir de la función general del texto novelesco: la traición de la Dama falsea el tono laudatorio, muestra su ambigüedad. El blasón se transforma en censura y se inserta así en la función no disyuntiva de la novela, como observamos anteriormente; la función establecida sobre el conjunto extratextual (T_e) cambia en el conjunto textual de la novela (T_n) y con eso mismo la define como ideologema.

Ese desdoblamiento de la univocidad de un enunciado es un fenómeno típicamente oral que descubrimos en todo el espacio discursivo (fonético) de la Edad Media, y sobre todo en el escenario del carnaval. El desdoblamiento que constituye la naturaleza misma del signo (objeto-sonido, referente-significado-significante) y la topología del circuito comunicativo (sujeto-destinatario, Mismo-seudo-Otro) alcanza el nivel lógico del enunciado (fonético) y se presenta como una no disyunción.

3. El segundo tipo de desviaciones —la cita— viene de un texto escrito. La lengua latina y los *otros* libros (leídos) penetran en el texto de la novela directamente recopiados (citados) o en tanto que huellas mnésicas (recuerdos). Son transportados intactos de su propio espacio al espacio de la novela que se escribe, recopiados entre comillas o plagiados[23].

Al tiempo que pone de relieve lo fonético e introduce en el texto cultural el espacio (burgués) de la feria, del mercado, de la calle, el final de la Edad Media se caracteriza igualmente por una penetración masiva del texto

23. Sobre los préstamos y plagios de A. de La Sale, cf. M. Lecourt, "A. de La Sale et Simon de Hesdin", en *Mélanges offerts à M. Emile Châtelain*, París, 1910, p. 341-350, y "Une source d'A. de La Sale: Simon de Hesdin", en *Romania*, LXXVI, 1955, p. 39-83, 183-211.

escrito: el libro deja de ser un privilegio de nobles y eruditos y se democratiza[24]. De suerte que la cultura fonética pretende ser una cultura escritural. Ahora bien, en la medida en que todo libro en nuestra civilización es una transcripción de un habla oral[25], la cita o el plagio

24. Es sabido que después de un periodo de sacralización del libro (libro sagrado = libro latino), la alta Edad Media conoce un periodo de desvalorización del libro que va acompañado del reemplazo de los textos por imágenes. "A partir de mediados del s. XII cambian el papel y el destino del libro. Lugar de producción y de intercambio, la ciudad sufre el libro y lo provoca. El acto y el habla se repercuten, se multiplican en él en una dialéctica que procede por saltos. El libro, producto de primera necesidad, entra en el circuito de la producción medieval: se convierte en producto con el que se puede comerciar, pero también producto protegido" (Albert Flocon, *l'Univers des livres*, Hermann, 1961, p. 1). Aparecen libros *profanos*: los ciclos de Rolando; la novela cortés: Novela de Alejandro el Grande, de Tebas; las novelas bretonas: el Rey Arturo, el Grial, la Novela de la Rosa; los textos de trovadores y trovadoras, la poesía de Rutebeuf, los fabliaux, la Novela de Renart, los milagros, el teatro litúrgico, etc. Se organiza un verdadero *comercio* de libros manuscritos que alcanza gran extensión en el s. XV: en París, Brujas, Gante, Amberes, Augsburgo, Colonia, Estrasburgo, Viena, en los mercados y ferias, junto a las iglesias los copistas a sueldo montan sus tiendas y ofrecen sus mercancías (cf. Svend Dahl, *Histoire du livre de l'antiquité à nos jours*, P. -Ed. Poinat, 1960). El culto del libro reina en la corte de los reyes de Anjou (estrechamente ligada al Renacimiento italiano) donde trabaja Antoine de La Sale: René d'Anjou (1480) posee 24 manuscritos turcos y árabes y en su habitación estaba colgado "un gran cuadro en el que están escritos los ABC con los que se puede escribir en todos los países de cristiandad y sarracenismo".

25. Parece natural al pensamiento occidental considerar toda escritura como *secundaria*, posterior a la vocalización. Esta desvalorización de la escritura se remonta, como varios de nuestros presupuestos filosóficos, a Platón: "... no existe escrito que sea mío, y no existirá nunca más: en efecto, no es un saber que, a ejemplo de los demás pueda de ningún modo formularse en proposición; sino, resultado del establecimiento de un comercio repetido con

son pues tan fonéticos como el blasón, incluso si su procedencia extraescritural (verbal) remite a algunos libros anteriores al libro de de La Sale.

4. No por ello la referencia a un texto escrito deja de perturbar las leyes que impone al texto la transcripción oral: enumeraciones, repetición, y por lo tanto temporalidad (cf. *supra*). La instancia de la escritura se introduce con dos consecuencias capitales.

La primera: La temporalidad del texto de Antoine de La Sale es menos una temporalidad discursiva (las secuencias narrativas no se encadenan según las leyes de la temporalidad del sintagma verbal) que una temporalidad que se podría denominar *escritural* (las secuencias narrativas están orientadas hacia, y relanzadas por, la actividad misma de escribir). La sucesión de "acontecimientos" (enunciados descriptivos o citas) obedece al movimiento de la mano que trabaja sobre la página vacía, a la economía misma de la inscripción. Antoine de

lo que es la materia misma de ese saber, resultado de una existencia que se comparte con ella, repentinamente, como se enciende una luz cuando surge la llama, ese saber se produce en el alma y, a partir de entonces, se alimenta a sí mismo". Salvo si se asimila la escritura a una autoridad, a una verdad inmutable: "rendir por escrito un gran servicio a los hombres y sacar para todos a la luz lo que es la realidad de la Naturaleza". Pero el razonamiento idealista descubre con escepticismo "el impotente instrumento que es el lenguaje. Ese es el motivo por el que nadie se atreverá nunca a superar en el lenguaje los pensamientos que ha tenido, a hacerlo en una cosa inmutable, tal como es justamente la que constituyen los caracteres escritos" (Platón, Carta VII). Los historiadores de la escritura comparten generalmente esta tesis (cf. James G. Février, *Histoire de l'écriture*, París, Payot, 1948). Por el contrario, Chang Cheng-ming, *l'Ecriture chinoise et le Geste Humain*, París, 1937, y P. Van Ginneken, *la Reconstitution typologique des langues archaïques de l'humanité*, 1939, afirman la anterioridad de la escritura con respecto al lenguaje vocálico.

La Sale interrumpe a menudo el *curso* del tiempo discursivo para introducir el *presente* de su trabajo en el texto. "Volviendo a mi propósito", "para abreviar", "qué os diría", "y esto me sacará algo de Madame y de sus mujeres para volver al pequeño Saintré", etc. —tales juntivos señalan una temporalidad *distinta* de la de la continuidad discursiva (lineal): el *presente masivo* de la enunciación inferencial (del trabajo escritural).

La segunda: El enunciado (fonético) es transcrito en el papel y el texto extraño (la cita) es recopiado, y así los dos forman un texto escrito en el que el acto mismo de la escritura pasa al segundo plano y se presenta en *su totalidad* como *secundario*: como una transcripción-copia, como un signo, como una "carta" en el sentido no ya de inscripción, sino de objeto de intercambio: "que a manera de una carta os envío".

La novela se estructura así como un espacio doble: a la vez enunciado fonético y nivel escritural, con dominio aplastante del orden discursivo (fonético).

VI. Acabamiento arbitrario y finición estructural.

1. Toda actividad ideológica se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente *acabados*. Ese acabamiento debe distinguirse de la *finición estructural* a la que no pretenden más que algunos sistemas filosóficos (Hegel) así como las religiones. Ahora bien, la finición estructural caracteriza como rasgo fundamental ese objeto que nuestra cultura consume en tanto que producto finito (efecto, impresión) negándose a leer el proceso de su productividad: la "literatura", en la que la novela ocupa un lugar privilegiado. La noción de litera-

tura coincide con la noción de novela tanto en sus orígenes cronológicos como en el hecho de su clausura estructural[26]. El acabamiento explícito puede a menudo faltar al texto novelesco, o ser ambiguo, o sobreentendido. Ese inacabamiento no subraya menos la finición estructural del texto. Al tener cada género su finición estructural particular, intentaremos extraer la finición estructural de "Jehan de Saintré".

2. La programación inicial del libro es ya su finición estructural. En las figuras que hemos descrito anteriormente, los trayectos se cierran, vuelven a su punto de partida o se delimitan mediante una censura, dibujando los límites de un discurso clausurado. No por ello deja el acabamiento composicional del libro de retomar la finición estructural. La novela termina con el enunciado del actor que, después de haber llevado la historia de su personaje Saintré hasta el castigo de la Dama, interrumpe el relato y anuncia el final: "Y aquí comenzará el fin del cuento..." (p. 307).

La historia puede considerarse terminada una vez realizado uno de los anillos (resuelta una de las diadas oposicionales) cuya serie fue abierta por la programación inicial. Ese anillo, es la condena de la Dama que significa una condena de la ambigüedad. El *relato* se detiene allí. Llamaremos a ese acabamiento del relato por un anillo concreto un *vuelta* de la finición estructural.

Pero la finición estructural manifestada una vez más por una concretización de la figura fundamental del texto (la diada oposicional y su relación con la no disyunción) no basta para que el discurso del autor esté cerrado. Nada en el habla puede poner fin —salvo de modo arbitrario— al encadenamiento infinito de los anillos. La verdadera señal de detención la da la llegada, el enunciado novelesco, del trabajo mismo que lo produce, ahora, en esta página. El habla cesa cuando muere su sujeto, y es la instancia de la escritura (del trabajo) quien produce ese homicidio.

Una nueva rúbrica, *el "actor"*, señala la segunda —y verdadera— vuelta del fin: "Y aquí daré fin al libro de ese muy valiente caballero que..." (p. 308). Un breve relato del relato aparece para terminar la novela llevando el enunciado al acto de la escritura ("Ahora, altísimo, excelente y poderoso príncipe y mi muy temido señor, si de algún modo por demasiado o por poco *escribir* he pecado... he hecho este libro, dice Saintré, que a manera de una *carta* os envío..." (p. 309), y sustituyendo el pasado del habla por el presente del grafismo ("Y sobre esto, por *ahora*, mi muy temidísimo señor, nada más os escribo...").

En la doble cara del texto (historia de Saintré —historia del proceso de la escritura), puesta en relato la productividad escritural y el relato interrumpido a menudo para hacer aparecer el acto productor, la muerte (de Saintré) como imagen retórica coincide con la detención del discurso (la desaparición del actor). Pero —otro retroceso del lugar del *habla*—, recogida por el texto en el momento en que se calla, esa muerte no puede ser hablada, es asertada por una escritura (sepulcral) que la escritura (el texto de la novela) coloca entre comillas. Además, —un retroceso más, esta vez desde el lugar de la *lengua*— esa cita de la inscripción sepulcral se produce en una lengua muerta (el latín): atrás con respecto al francés, alcanza así el punto muerto en que se acaba no ya el relato (terminado en el párrafo anterior: "Y aquí comenzaré el fin de este cuento..."), sino el *discurso* y su producto —la "literatura"/la "carta" ("Y aquí daré fin al libro...").

26. Cf. P. N. Medvedev, *op. cit.*

3. El relato podría retomar las aventuras de Saintré o ahorrarnos algunas. No por ello deja de estar clausurado, abortado: lo que lo termina estructuralmente son las funciones cerradas del ideologema del signo que hemos observado antes y que el relato no hace más que repetir variándolas. Lo que lo clausura composicionalmente y en tanto que hecho cultural, es la explicitación del relato como texto escrito.

Así, a la salida de la Edad Media, y por lo tanto antes de la consolidación de la ideología "literaria" y de la sociedad de que es superestructura, Antoine de La Sale termina doblemente su novela: como relato (estructuralmente) y como discurso (composicionalmente), y esa clausura composicional, del lugar mismo de su ingenuidad, pone en evidencia un hecho capital que la literatura burguesa ocultará más adelante. Este:

La novela tiene un doble estatuto semiótico: es un *fenómeno* lingüístico (relato), así como un *circuito* discursivo (carta, literatura); el hecho de que sea un *relato* no constituye más que un aspecto —anterior— de esa particularidad fundamental que es *ser "literatura"*. Henos ante esta diferencia que caracteriza la novela con respecto al relato: la novela es ya "literatura", es decir, un producto del habla, un objeto (discursivo) de intercambio con un propietario (autor), un valor y un consumidor (público, destinatario). La conclusión del relato coincidía con el cumplimiento del trayecto de un anillo[27]. La finición de la novela, en cambio, no se detiene en esa conclusión. La instancia del habla, a menudo en forma de epílogo, sobreviene al final, para frenar la narración y para demostrar que se trata en efecto de una construcción verbal dominada por el sujeto que habla[28]. El relato se presenta como una historia, la novela como un discurso (con independencia de que el autor —más o menos consciente— lo reconozca como tal). En eso, constituye una etapa decisiva en el desarrollo de la conciencia crítica del sujeto hablante con respecto a su habla.

Terminar la novela en tanto que *relato* es un problema retórico que consiste en retomar el ideologema cerrado del signo que lo inauguró. Acabar la novela en tanto que hecho literario (comprenderla en tanto que discurso o signo) es un problema de práctica social, de texto cultural, y consiste en confrontar el habla (el producto, la obra) con su muerte —la escritura (la productividad textual). Aquí es donde interviene una tercera concepción del libro como *trabajo*, y no ya como fenómeno (relato) o literatura (discurso). Antoine de La Sale permanece, desde luego, más acá de semejante acepción. El texto social que le sucederá descarta de su escenario toda producción para sustituirla por el producto (el efecto, el valor): el reino de la *literatura* es el reino del *valor mercantil*, y oculta incluso lo que Antoine de La Sale había practicado confusamente: los orígenes discursivos del

27. "*Short story* es el término subyacente siempre a una historia y debe reponder a dos condiciones: las dimensiones reducidas y el poner el acento en la conclusión". B. Eijenbaum, "Sobre la teoría de la prosa", en *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 203.

28. La poesía de los trovadores, igual que los cuentos populares y los relatos de viajes, etc., introduce a menudo, para terminar, la instancia del hablante como testigo o participante en el "hecho" narrado. Ahora bien, en el caso de la conclusión de la novela, el autor toma la palabra no para dar testimonio de un "acontecimiento" (como ocurre en el cuento popular) ni para confesar sus "sentimientos" o su "arte" (como en la poesía de los trovadores), sino para atribuirse la propiedad del discurso que había simulado ceder a otro (al personaje). Se vive como el actor de un *habla* (no de una secuencia de acontecimientos) y prosigue la extinción de ese habla (su muerte) tras la conclusión de todo interés en los acontecimientos (la muerte del personaje principal, por ejemplo).

hecho literario. Habrá que esperar al encausamiento del texto social burgués para que una incriminación de la "literatura" (del discurso) se plantee a través de la aparición del trabajo escritural en el texto[29].

4. Entre tanto, esa función de la escritura como trabajo que destruye la representación (el hecho literario) permanece latente, incomprendida y sin decir, aunque actúe a menudo en el texto y resulte evidente al desciframiento. Para Antoine de La Sale, como para todo escritor denominado "realista", la escritura *es* el habla en tanto que ley (sin transgresión posible).

La escritura resulta ser para quien se piensa como "autor", una función que osifica, petrifica, detiene. Para la conciencia *fonética* del Renacimiento hasta hoy en día[30] la escritura es un límite artificial, una ley arbitraria, una finición subjetiva. La intervención de la instancia de la escritura en el texto es a menudo la excusa que se da el autor para justificar el final arbitrario de su relato. Así, Antoine de La Sale se escribe escribiendo para justificar la detención de su escritura: su relato es una carta cuya muerte coincide con la detención del trazado. Y a la inversa, la muerte de Saintré no es la narración de una aventura: Antoine de La Sale, a menudo prolijo y repetitivo, se limita, para anunciar ese hecho capital, a transcribir una lápida funeraria, y lo hace en dos lenguas —latín y francés...

Nos encontramos ante un fenómeno paradójico que

29. Tal ocurre, por ejemplo, con el libro de Philippe Sollers, *le Parc* (1961), que escribe la *producción* de la escritura antes del *efecto* verosímil de una "obra" como *fenómeno* de discurso (representativo).

30. Sobre las incidencias del fonetismo en la cultura occidental, cf. J. Derrida, *op. cit.*

domina bajo diferentes formas toda la historia de la novela: la desvalorización de la escritura, su categorización como paralizante, peyorativa, fúnebre. Ese fenómeno va de par con su otro: la valorización de la obra, del autor, del hecho literario (del discurso). La escritura no aparece más que para cerrar el libro, es decir el discurso. Lo que lo inaugura, es el habla: "este primero hablará de una Dama des Belles Cousines" (p. 1). El acto de la escritura que es el acto diferencial por excelencia, que reserva al texto el estatuto de un *otro* irreductible a su diferente; que es también el acto correlacional por excelencia, evitando toda clausura de las secuencias en un ideologema finito y abriéndolas a una disposición infinita, ese acto será suprimido y no será evocado más que para oponer a la "realidad objetiva" (el enunciado, el discurso fonético) un "artificial subjetivo" (la práctica escritural). Esta oposición fonético/escritural, enunciado/texto, que actúa en la novela burguesa con desvalorización del segundo término (de lo escritural, del texto), ha extraviado a los formalistas rusos permitiéndoles interpretar la intervención de la instancia de la escritura en el relato como una prueba de lo "arbitrario" del texto o de la denominada "literalidad" de la obra. Es evidente que los conceptos de *"arbitrario"* y de *"literalidad"* no pueden pensarse más que en una ideología de valorización de la obra (fonética, discursiva) en detrimento de la escritura (de la productividad textual), en otros términos, en un texto (cultural) cerrado.

1966-1967

LA PALABRA, EL DIALOGO Y LA NOVELA[1]

Si la eficacia de la actividad científica en el terreno de las ciencias "humanas" ha sido siempre puesta en duda, llama la atención en cambio que por primera vez esta impugnación tenga lugar al nivel mismo de las estructuras estudiadas que dependerían de una lógica *diferente* de la lógica científica. Se trataría de esa lógica del lenguaje (y *a fortiori* del lenguaje poético) que "la escritura" (tengo presente esa literatura que hace palpable la elaboración del sentido poético como *gramma dinámico*) tiene el mérito de haber puesto en evidencia. Dos posibilidades se le ofrecen entonces a la semiótica literaria: el silencio y la abstención, o la continuación del esfuerzo para elaborar un modelo isomórfico con respecto a esa otra lógica, es decir a la construcción del sentido poético que en la actualidad se sitúa en el centro del interés de la semiótica.

El formalismo ruso del que hoy en día se reclama el análisis estructural se encontraba frente a una alternativa idéntica cuando razones extraliterarias y extracientíficas pusieron fin a sus estudios. Las investigaciones, empero,

1. Este texto se ha escrito a partir de los libros de Mijail Bajtín. *Problemi poetiki Dostoievskovo (Problemas de la poética de Dostoievski)*, Moscú, 1963; *Tvorchestvo François Rabelais (La Obra de François Rabelais)*, Moscú, 1965. Sus trabajos han influido visiblemente en los escritos de determinados teóricos soviéticos de la lengua y la literatura durante los años 30 (Voloshinov, Medvedev). Actualmente trabaja en un nuevo libro acerca de los géneros del discurso.

prosiguieron y han salido a la luz muy recientemente en los análisis de MIJAIL BAJTIN, que representan uno de los acontecimientos sobresalientes y uno de los más importantes intentos de superación de esa escuela. Lejos del rigor técnico de los lingüistas, manejando una escritura impulsiva, e incluso en momentos profética, Bajtín aborda problemas fundamentales a los que se enfrenta hoy el estudio estructural del relato, y que hacen actual la lectura de textos que esbozó hace cuarenta años. Escritor tanto como "erudito", Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *está*, sino que *se elabora* con relación a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la "palabra literaria" no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual.

Introduciendo la noción de *estatuto de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta reescribiéndolos. La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia *lineal* aparece como una *abstracción;* la única forma que tiene el escritor de participar en la historia se convierte entonces en la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición con otra estructura. La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que supera la lógica del discurso codificado, y que no se realiza plenamente más que al margen de la cultura oficial. Es, por consiguiente, en el *carnaval* donde Bajtín irá a buscar las raíces de esa lógica cuyo estudio es así el primero en abordar. El discurso carnavalesco rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política: no se trata de equivalencia sino de identidad entre la impugnación del código lingüístico oficial y la impugnación de la ley oficial.

La palabra en el espacio de textos.

El establecimiento del estatuto específico de la palabra en los diferentes géneros (o textos) como significante de los diferentes modos de intelección (literaria) coloca hoy en día el análisis poético en el punto neurálgico de las ciencias "humanas": en el cruce del *lenguaje* (práctica real del pensamiento[2]) y del *espacio* (volumen en el que se articula la significación mediante una junción de diferencias). Estudiar el estatuto de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias mayores. Frente a esta concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje, es necesario definir primero las tres dimensiones del espacio textual en que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas.

2. "... el lenguaje *es* la conciencia real, práctica, que existe también para el otro, y que existe por lo tanto igualmente para mí mismo por primera vez...", ("La ideología alemana", en K. Marx y F. Engels, *Etudes philosophiques*, ed. Sociales, 1961, p. 79).

Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatuto de la palabra[3] se define entonces a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

Pero en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso. Se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto; de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.

Así, el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el *mediador* que vincula el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el *regulador* de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). Mediante la noción misma de

3. Bajtín prepara un libro sobre los "géneros del discurso", definidos según el estatuto de la palabra (cf. *Voprosy Literatury*, 8/1965). Ahora nos tendremos que limitar a comentar algunas de sus ideas en la medida en que se encuentran con las concepciones de F. de Saussure ("Anagrammes", en *Mercure de France*, febrero de 1964) e inauguran un nuevo acercamiento a los textos literarios.

estatuto, la palabra es situada en el espacio: funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en *diálogo* o como un conjunto de elementos *ambivalentes*. En principio, la tarea de la semiótica consistirá en hallar los formalismos correspondientes a los diferentes modos de junción de las palabras (de las secuencias) en el espacio dialógico de los textos.

La descripción del funcionamiento específico de las palabras en los diferentes géneros (o textos) literarios exige pues una actividad *translingüística*: 1. concepción del género literario como sistema semiológico impuro que "significa bajo el lenguaje pero nunca sin él"; 2. operación llevada a cabo con grandes unidades de discursos-frases, réplicas, diálogos, etc., —sin seguir forzosamente el modelo lingüístico— que se justifica por el principio de la expansión semántica. Se podría plantear y demostrar así la hipótesis de que *toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles.* La novela, en particular, exterioriza el diálogo lingüístico[4].

4. En efecto, la semántica estructural, designando el fundamento lingüístico del discurso, señala que una "secuencia en expansión es reconocida como equivalente de una unidad de comunicación sintácticamente más simple que ella" y define la *expansión* como "uno de los aspectos más importantes del funcionamiento de las lenguas naturales" (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 72). Es pues en la expansión donde vemos el principio teórico que nos autoriza a estudiar en la estructura de los géneros una exteriorización (una expansión) de las estructuras inherentes al lenguaje.

La palabra y el diálogo.

La idea de "diálogo lingüístico" preocupaba a los formalistas rusos. Estos insistían en el carácter dialógico de la comunicación lingüística[5] y consideraban que el monólogo, como "forma embrionaria" de la lengua *común*[6], era posterior al diálogo. Algunos de ellos distinguían entre el discurso monológico como "equivalente a un estado psíquico"[7] y el relato como "imitación artística del discurso monológico"[8]. El célebre estudio de Eijenbaum sobre *el Abrigo* de Gogol parte de semejantes concepciones. Eijenbaum constata que el texto de Gogol se refiere a una forma oral de la narración y a sus características lingüísticas (entonación, construcción sintáctica del discurso oral, léxico respectivo, etc.). Instituyendo así dos modos de narración en el relato, el *indirecto* y el *directo*, y estudiando sus relaciones, Eijenbaum no tiene en cuenta que en la mayoría de los casos el autor del relato, antes que referirse a un discurso *oral*, se refiere al discurso del *otro* cuyo discurso oral no es más que una consecuencia secundaria (al ser el otro el portador del discurso oral)[9].

5. E. F. Boudé, *K istorii velikoruskix govorov (Para una historia de las hablas de la Gran Rusia)*, Kazán, 1869.

6. L. V. Czerba, *Vostochno luyickoie narechie (El dialecto de los yuliks del Este)*, Petrogrado, 1915.

7. V. V. Vinogradov, "*O dialogischeskoi recthi*" *(Del discurso dialógico)*, en *Ruskaya rech*, I, p. 44.

8. V. V. Vinogradov, *Poetika*, 1926, p. 33.

9. Parece que lo que nos obstinamos en llamar "monólogo interior" sea el modo más irreductible que tiene una civilización de vivirse como identidad, caos organizado y, finalmente, transcendencia. Ahora bien, ese "monólogo" no se puede hallar sin duda en ninguna otra parte que no sean los textos que fingen restituir la supuesta realidad psíquica del "fluir verbal". "La interioridad" del hombre occidental es pues un efecto literario limitado (confesión, habla psicológica continua, escritura automática). Se puede decir que, en cierto modo, la revolución "copernicana" de Freud (el descubrimiento de la división del sujeto) pone fin a esa ficción de una *voz* interna, sentando las bases de una exterioridad radical del sujeto con respecto al lenguaje y en él.

Para Bajtín, la distinción diálogo-monólogo tiene una significación que supera ampliamente el sentido concreto en que la utilizaban los formalistas. No corresponde a la distinción *directo-indirecto* (monólogo-diálogo) en un relato o una obra. En Bajtín, el diálogo puede ser monológico, y lo que se llama monólogo a menudo es dialógico. Para él, los términos remiten a una infraestructura lingüística cuyo estudio incumbe a una *semiótica* de los textos literarios que no debería limitarse ni a los métodos lingüísticos ni a los datos lógicos, sino construirse a partir de ambos. "La lingüística estudia la lengua por sí misma, su lógica específica y sus entidades que hacen posible la comunicación dialógica, pero hace abstracción de las relaciones dialógicas mismas... Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones entre lógica y significación que, por sí mismas, están privadas de momento dialógico. Deben vestirse con palabras, convertirse en enunciados, expresiones mediante palabras, posiciones de diversos sujetos, para que aparezcan entre ellas relaciones dialógicas... Las relaciones dialógicas son absolutamente imposibles sin relaciones entre lógica y significación, pero no se reducen a éstas, y tienen su propia especificidad". *(Problemi poetiki Dostoievskovo).*

Al tiempo que insiste en la diferencia entre las relaciones dialógicas y las relaciones propiamente lingüísticas Bajtín subraya que las relaciones sobre las que se estructura el relato (autor-personaje; podremos añadir sujeto de la enunciación-sujeto del enunciado) son posibles

porque el dialoguismo es inherente al propio lenguaje. Sin explicar en qué consiste ese doble aspecto de la lengua, Bajtín subraya sin embargo que "el diálogo es el único ámbito posible de la vida del lenguaje". Hoy podemos encontrar las relaciones dialógicas en varios niveles del lenguaje: en la diada *combinatoria* lengua/habla; en los sistemas de la lengua (contrato colectivo, monológico, así como sistema de valores correlativos que se actualizan en el diálogo con el otro) y de habla (esencialmente "combinatoria", que no es creación pura sino formación individual sobre la base de intercambio de signos). A otro nivel, (que podría ser comparado con el del espacio ambivalente en la novela), se ha demostrado incluso "el doble carácter del lenguaje": sintagmático (que se realiza en la extensión, la presencia y mediante la metonimia) y sistemático (que se realiza en la asociación, la ausencia y mediante la metáfora). Sería importante analizar lingüísticamente los intercambios dialógicos entre esos dos ejes del lenguaje como base de la ambivalencia novelesca. Señalemos también las estructuras dobles y sus encabalgamientos en las relaciones código/mensaje (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cap. 9) que ayudan igualmente a precisar la idea bajtiniana del dialoguismo inherente al lenguaje.

El discurso bajtiniano designa lo que Benveniste tiene presente cuando habla de *discurso*, es decir "el lenguaje asumido como ejercicio por el individuo", o, utilizando los términos del propio Bajtín digamos que: "Para que las relaciones entre significación y lógica sean dialógicas deben encarnarse, es decir, entrar en otro ámbito de existencia: convertirse en discurso, es decir enunciado, y obtener un autor, es decir un sujeto del enunciado" *(Problemi poetiki Dostoievskovo)*. Pero para Bajtín, surgido de una Rusia revolucionaria preocupada por problemas sociales, el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una *escritura* en donde se lee el *otro* (sin ninguna alusión a Freud). Así el dialoguismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*; frente a ese dialoguismo, la noción de "persona-sujeto de la escritura" comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de "la ambivalencia de la escritura".

La ambivalencia.

El término de "ambivalencia" implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una sola y única cosa. Hablando de "dos vías que se unen en el relato", Bajtín tiene presentes la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto (la novela polifónica se estudia como absorción del carnaval, la novela monológica como sofocamiento de esa estructura literaria que a causa de su dialoguismo Bajtín denomina la "menipea"). Visto así, el texto no puede ser aprehendido únicamente por la lingüística. Bajtín postula la necesidad de una ciencia que llama *translingüística* y que, partiendo del dialoguismo del lenguaje, podría comprender las relaciones intertextuales, *relaciones* que el discurso del s. XIX llama "valor social" o "mensaje" moral de la literatura. Lautréamont quería escribir para someter una *elevada moralidad*. En su práctica, esta moralidad se realiza como una ambivalencia de textos: los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* son un diálogo constante con el corpus literario anterior, una impugnación perpetua de la escritura anterior. El diálogo y

la ambivalencia resultan así ser la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación.

El diálogo y la ambivalencia llevan a una importante conclusión. El lenguaje poético en el espacio interior del texto así como en el espacio de los *textos* es un "doble". El *paragrama* poético de que habla Saussure ("Anagramas") se extiende desde *cero a dos*: en su campo el "uno" (la definición, la "verdad") no existe. Eso quiere decir que: la definición, la determinación, el signo "=" y el concepto mismo de signo que supone una delimitación vertical (jerárquico) significante-significado, no pueden aplicarse al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y de combinaciones.

La noción de *signo* (Sa-Se), resultante de una abstracción científica (identidad-sustancia-causa-finalidad, estructura de la frase indoeuropea), designa una delimitación lineal vertical y jerarquizante. La noción de *doble*, resultante de una reflexión sobre el lenguaje poético (no científico), designa una "espacialización" y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). Implica que la unidad mínima del lenguaje poético es al menos *doble* (no en el sentido de la diada significante-significado, sino en el sentido de *una* y *otra*), y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como un *modelo tabular* en el que cada "unidad" (desde ahora esta palabra no puede utilizarse más que entre comillas, al ser doble toda unidad) actúa como una *cima* multideterminada. El doble sería la secuencia mínima de esa semiótica paragramática que se elaboraría a partir de Saussure ("Anagramas") y de Bajtín.

Sin llegar hasta el fin de esta reflexión, insistiremos en lo siguiente en una de sus consecuencias: la incapacidad de un sistema lógico de base cero-uno (falso-cierto, nada-notación) para dar cuenta del funcionamiento del lenguaje poético.

En efecto, la actividad científica es una actividad lógica basada en la frase griega (indoeuropea) que se construye como sujeto-predicado y que procede mediante identificación, determinación, causalidad. La lógica moderna de Frege y Peano, hasta Lukasiewicz, Ackermann o Church, que evoluciona en las dimensiones 0-1, e incluso la de Boole, que, partida de la teoría de conjuntos, da formalizaciones más isomorfas al funcionamiento del lenguaje, resultan inoperantes en el ámbito del lenguaje poético en que el 1 no es un límite.

No se puede, pues, formalizar el lenguaje poético con los procedimientos lógicos (científicos) existentes sin desnaturizarlo. Una semiótica literaria, debe construirse a partir de una *lógica poética*, en la que el concepto de *potencia del continuo* englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es implícitamente transgredido.

En esa "potencia del continuo" del cero al doble específicamente poético, advertimos que "lo prohibido" (lingüístico, psíquico, social), es el 1 (Dios, la ley, la definición), y que la única práctica lingüística que "escapa" a esa prohibición es el discurso poético. No es casual que hayan sido señaladas las insuficiencias de la lógica aristotélica en su aplicación al lenguaje: por un lado por el filósofo chino Chang Tung-sun, que procedía de otro horizonte lingüístico (el de los ideogramas) en que en lugar de Dios se despliega el "diálogo" Ying-Yang; por otro lado por Bajtín, que trataba de superar a los formalistas mediante una teorización dinámica realizada en una sociedad revolucionaria. Para él, el discurso narrativo que asimila al discurso épico, es una prohibición, un "*monologismo*", una subordinación del código al 1, a Dios. Por consiguiente, lo épico es religioso, teológico, y

todo relato "realista" que obedece a la lógica 0-1, es dogmático. La novela realista que Bajtín llama monológica (Tolstoi) tiende a evolucionar en ese espacio. La descripción realista, la definición de un "carácter", la creación de un "personaje", el desarrollo de un "tema": todos esos elementos descriptivos del relato narrativo pertenecen al intervalo 0-1, y por lo tanto son *monológicos*. El único discurso en el que se realiza íntegramente la lógica poética 0-2 sería el del carnaval: transgrede las reglas del código lingüístico, así como de la moral social, adoptando una lógica de sueño.

De hecho, esta "transgresión" del código lingüístico (lógico, social) en el carnaval no resulta posible y eficaz más que porque se da *una ley distinta*. El dialoguismo no es "la libertad para decir todo": es una "*burla*" (Lautréamont) pero que es *dramática*, un imperativo *distinto* del del 0. Habría que insistir en esta particularidad del diálogo como *transgresión que se da una ley*, para distinguirlo radical y categóricamente de la seudotransgresión de que da testimonio cierta literatura moderna "erótica" y paródica. Esta, queriéndose "libertina" y "relativizante", se inscribe en el campo de acción de la *ley que prevé su transgresión*; es así una compensación del monologuismo, no desplaza el intervalo 0-1 y no tiene nada que ver con la arquitectónica del dialoguismo que implica una dilaceración formal con respecto a la norma y una relación de términos oposicionales no excluyentes.

La novela que engloba la estructura carnavalesca es denominada *polifónica*. Entre los ejemplos que da Bajtín, se puede citar a Rabelais, Swift, Dostoievski. Podríamos añadir la novela "moderna" del siglo XX —Joyce, Proust, Kafka—, precisando que la novela polifónica, moderna, al tiempo que tiene con respecto al monologuismo un estatuto análogo al estatuto de la novela dialógica de las épocas anteriores, se distingue netamente

de esta última. A finales del s. XIX tuvo lugar un corte, de suerte que el diálogo en Rabelais, Swift o Dostoievski permanece al nivel representativo, ficticio, en tanto que la novela polifónica de nuestro siglo se hace "ilegible" (Joyce) e interior al lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) cuando se plantea como tal el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual). La teoría misma de Bajtín (así como la de los "Anagramas" saussurianos) se deriva históricamente de ese corte: Bajtín ha podido descubrir el dialoguismo textual en la escritura de Mayakovski, Jlebnikov, Bieli (por no citar más que algunos de los escritores de la revolución que inscriben las huellas que marcan ese corte escritural), antes de extenderlo a la historia literaria como principio de toda subversión y de toda productividad impugnatoria.

Así el tema bajtiniano de *dialoguismo* como complejo sémico implicaría: el doble, el lenguaje y otra lógica. A partir de este tema que puede adoptar la semiótica literaria se dibuja una nueva aproximación a los textos poéticos. La lógica que implica el "dialoguismo" es a la vez: 1) Una lógica de *distancia* y de *relación* entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un *devenir* —en oposición al nivel de continuidad y de sustancia que obedecen a la lógica del ser y que serán designados como monológicos. 2) Una lógica de *analogía* y de *oposición no excluyente*, en oposición al nivel de causalidad y de determinación identificante que será designado como monológico. 3) Una lógica de lo "*transfinito*", concepto que tomamos de Cantor, y que introduce a partir de la "potencia del continuo" del lenguaje poético (0-2) un segundo principio de formación, a saber: una secuencia poética es "inmediatamente superior" (no deducida causalmente) a todas las secuen-

cias anteriores de la secuencia aristotélica (científica, monológica, narrativa). Entonces, el espacio ambivalente de la novela se presenta como ordenado por dos principios de formación: el monológico (cada secuencia siguiente está determinada por la anterior) y el dialógico (secuencias transfinitas inmediatamente superiores a la secuencia causal anterior)[10].

Donde más claramente aparece el *diálogo* es en la estructura del lenguaje carnavalesco, en que las relaciones simbólicas y la analogía están por encima de las relaciones sustancia-causalidad. El término de *ambivalencia* se aplicará a la permutación de dos espacios que se observa en la estructura novelesca: 1) el espacio dialógico, 2) el espacio monológico.

La concepción del lenguaje poético como diálogo y ambivalencia lleva entonces a Bajtín a una reevaluación de la estructura novelesca que adopta la forma de una clasificación de las palabras del relato ligada a una tipología del discurso.

La clasificación de las palabras del relato.

Se pueden distinguir, según Bajtín, tres categorías de palabras en el relato:

a. La palabra *directa*, que remite a su objeto, expresa la última instancia significativa del sujeto del discurso en el marco de un contexto; es la palabra del autor, la palabra que anuncia, que expresa, la palabra *denotativa* que debe procurarle la comprensión objetiva directa. No conoce más que a sí misma y su objeto, al que se esfuerza por resultar adecuada (no es "consciente" de las influencias de las palabras extranjeras).

b. La palabra *objetal* es el discurso directo de los "personajes". Tiene una significación objetiva directa, pero no se sitúa al mismo nivel que el discurso del autor, hallándose aparte de él. Está a la vez orientada hacia su objeto, y es objeto de la orientación del autor. Es una palabra extranjera, subordinada a la palabra narrativa como objeto de la comprensión del autor. Pero la orientación del autor hacia la palabra objetal no penetra en ella; la toma como un todo sin cambiar ni su sentido ni su tonalidad; la subordina a sus propias tareas sin introducir en ella otra significación. De este modo la palabra (objetal), convertida en objeto de otra palabra (denotativa), no es "consciente" de ello. La palabra objetal es pues unívoca como la palabra denotativa.

c. Pero el autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve *ambivalente*. Esa palabra ambivalente es pues el resultado de la junción de dos sistemas de signos. En la evolución de los géneros aparece con la menipea y el carnaval (volveremos sobre ello). La junción de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia con respecto a la palabra de otro, contrariamente a la *imitación* (Bajtín piensa más bien en la *repetición*) que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se lo apropia sin relativizarlo. Esta categoría de palabras ambivalentes se caracteriza porque el autor explota el habla de otro, sin topar con su pensamiento, para sus propios fines; sigue

10. Subrayemos que la introducción de nociones de la teoría de los conjuntos en una reflexión sobre el lenguaje poético es sólo metafórica: resulta posible porque puede establecerse una analogía entre las relaciones lógica aristotélica/lógica poética por una parte y recensable/infinito por otra.

su dirección al mismo tiempo que la hace relativa. Nada semejante ocurre en la segunda categoría de las palabras ambivalentes de las que la *parodia* es un espécimen. Aquí el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro. En cuanto a la tercera categoría de la palabra ambivalente, de la que es un espécimen *la polémica interna oculta*, se caracteriza por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor quien "habla", pero está constantemente presente un discurso extranjero en esa habla que él deforma. En ese tipo *activo* de palabra ambivalente, la palabra de otro está representada por la palabra del narrador. La autobiografía y las confesiones polémicas, las réplicas al diálogo, el diálogo camuflado son ejemplos de ello. La novela es el único género que posee palabras ambivalentes; es la característica específica de su estructura.

El dialoguismo inmanente de la palabra denotativa o histórica.

La noción de la univocidad o de la objetividad del monólogo y de la épica a que es asimilado, o bien de la palabra denotativa y objetal, no resiste el análisis psicoanalítico y semántico del lenguaje. El dialoguismo es coextensivo a estructuras profundas del discurso. A pesar de Bajtín y Benveniste, lo volvemos a encontrar al nivel de la palabra denotativa bajtiniana como principio de toda enunciación, así como al nivel de "*la historia*" en Benveniste, historia que, igual que el nivel del "discurso" benvenistiano, supone una intervención del hablante en el relato y una orientación hacia el otro. Para describir el

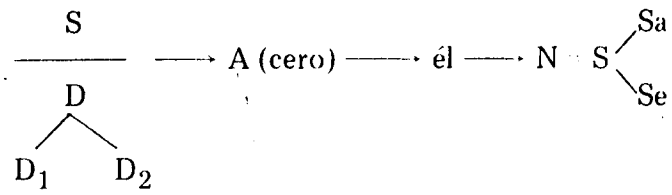
dialoguismo inmanente de la palabra denotativa o histórica, deberíamos recurrir al psiquismo de la escritura como huella de un diálogo consigo mismo (con el otro), como distancia del autor con respecto a sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

El sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración se dirige a otro, y es con relación a ese otro como se estructura la narración. (En nombre de esta comunicación, Ponge opone al "Pienso luego existo" un "hablo y me oyes, luego existimos", postulando así el paso del subjetivismo a la ambivalencia). Podemos pues estudiar la narración, más allá de las relaciones significante-significado, como un diálogo entre el *sujeto* de la narración (S) y el *destinatario* (D), el otro. No siendo ese destinatario otro que el sujeto de la lectura, representa una entidad con doble orientación: significante en su relación con el texto y significado en la relación del sujeto de la narración con él. Es pues una diada (D_1 D_2) cuyos dos términos, en comunicación entre sí, constituyen un sistema de código. El sujeto de la narración (S) es arrastrado a él, reduciéndose así él mismo a un código, a una no-persona, a un *anonimato* (el autor, el sujeto de la enunciación) que se mediatiza mediante un *él* (el personaje, el sujeto del enunciado). El autor es, pues, el sujeto de la narración metamorfoseado porque se ha incluido en el sistema de la narración; no es nada ni nadie, sino la posibilidad de permutación de S a D, de la historia al discurso y del discurso a la historia. Se convierte en un anonimato, una ausencia, un blanco, para permitir a la estructura existir como tal. En el origen mismo de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, volvemos a topar con la experiencia del vacío. Así, veremos aparecer los problemas de la muerte, del nacimiento y del sexo, cuando la literatura toca el punto neurálgico

que es la escritura que exterioriza los sistemas lingüísticos mediante la estructura de la narración (los géneros). A partir de ese anonimato, de ese cero, en que se sitúa el autor, va a nacer el *él* del personaje. En un estadio más tardío, se convertirá en el *nombre propio* (N). Así pues, en el texto literario no existe el 0, el vacío es súbitamente reemplazado por "uno" *(él, nombre propio)* que es dos (sujeto y destinatario). Es el destinatario, el otro, la exterioridad (de la que el sujeto de la narración es objeto, y que es a la vez representado y representante) que transforma al sujeto en *autor*, es decir que hace pasar al S por ese estadio de cero, de negación, de exclusión que constituye el autor. Así, en el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, el autor se estructura como significante, y el texto como diálogo de dos discursos.

La constitución del personaje (del "carácter") por su parte permite la disyunción de S en S_a (sujeto de la enunciación) y S_e (sujeto del enunciado).

El esquema de esta mutación será



Esquema 1

Este esquema engloba la estructura del sistema pronominal[11] que los psicoanalistas hallan en el discurso del objeto del psicoanálisis:

11. Cf. Luce Irigaray, "Communication linguistique et communication spéculaire", en *Cahiers pour l'anályse*, núm. 3.

yo	S
$él_1$	N
$él_0$	S_a
S_e	S_e

Esquema 2

Volvemos a hallar al nivel del texto (del significante) en la relación S_a-S_e, ese diálogo del sujeto con el destinatario en torno al cual se estructura toda narración. El sujeto del enunciado juega con respecto al sujeto de la enunciación el papel del destinatario con relación al sujeto; lo inserta en el sistema de la escritura haciéndolo pasar por el vacío. Mallarmé denominaba a ese funcionamiento "desaparición elocutoria".

El sujeto del enunciado es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación. Es, pues, conmutable con el anonimato del autor y es ese engendramiento del doble a partir de cero lo que es el *personaje* (el carácter). Es "dialógico". S y D se ocultan en él.

Esta actividad, frente a la narración y la novela, que acabamos de describir, abole de golpe las distinciones significante-significado y hace tales conceptos inoperantes en la práctica literaria que no se hace más que en el/los *significante/s dialógico/s.* "El significante representa al sujeto para otro significante" (Lacan).

Desde siempre, pues, la narración está constituida como matriz dialógica por el destinatario a que remite esa narración. Toda narración, incluida la de la historia y la ciencia, contiene esa diada dialógica que forma el narrador con el otro, y que se traduce en la relación dialógica

S_a/S_e. Siendo S_a y S_e respectivamente, y a su vez, significante y significado, pero no constituyendo más que un juego de permutación de dos significantes.

Ahora bien, es sólo a través de determinadas estructuras narrativas como ese diálogo, esa posesión del signo como doble, esa ambivalencia de la escritura, se exteriorizan en la organización misma del discurso (poético), al nivel de la manifestación del texto (literario).

Hacia una tipología de los discursos.

El análisis dinámico de los textos conduce a una redistribución de los géneros: el radicalismo con que la ha emprendido Bajtín nos invita a hacer otro tanto con respecto a la constitución de una tipología de los discursos.

El término de *relato* de que se servían los formalistas es demasiado ambiguo para los géneros que pretende designar. Se podrían distinguir al menos dos variedades de ellos.

Por un lado, un *discurso monológico* que comprende: 1) el modo representativo de la descripción y de la narración épica; 2) el discurso histórico; 3) el discurso científico. En los tres, el sujeto asume el papel de 1 (Dios) al que, con eso mismo, se somete; el diálogo inmanente a todo discurso es sofocado por una *prohibición*, por una censura, de suerte que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a "dialogar"). Dar los modelos de esa censura, sería describir la naturaleza de las diferencias entre dos discursos: el de la épica (de la historia, de la ciencia) y el de la menipea (del carnaval, de la novela) que transgrede la prohibición. El discurso monológico corresponde al eje sistemático del lenguaje de que

habla Jakobson; se ha sugerido también su analogía con la afirmación y la negación gramaticales.

Por otro lado, un *discurso dialógico* que es el: 1) del carnaval, 2) de la menipea, 3) de la novela (polifónica). En sus estructuras, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva.

El monologuismo épico.

La *épica* que se estructura al final del sincretismo pone en evidencia el doble valor de la palabra en su periodo post-sincrético: habla de un sujeto ("yo") atravesado inevitablemente por el lenguaje, portador de concreto y de universal, de individual y de colectivo. Pero, en el estadio épico, el hablante (el sujeto de la epopeya) no dispone del habla de otro. El juego dialógico del lenguaje como correlación de signos, la permutación dialógica de dos significantes para un significado, se hace en el plano de la *narración* (en la palabra denotativa, o en la inmanencia del texto), y sin exteriorizarse en el plano de la *manifestación* textual, como ocurre con la estructura novelesca. Es ese esquema el que ocurre en la épica, y no aún la problemática de la palabra ambivalente de Bajtín. El principio de organización de la estructura épica sigue siendo pues monológico. El diálogo del lenguaje no se manifiesta en ella más que en la infraestructura de la narración. Al nivel de la organización aparente del texto (enunciación histórica/enunciación discursiva) el diálogo no se hace; los dos aspectos de la enunciación quedan limitados por el punto de vista absoluto del narrador que coincide con el todo de un dios o de una comunidad. Hallamos en el monologuismo

épico ese "significado transcendental" y esa "presencia en sí" advertidos por J. Derrida.

Es el modo sistemático (la similaridad según Jakobson) del lenguaje el que prevalece en el espacio épico. La estructura de contigüidad metonímica, propia del eje sintagmático del lenguaje es rara en él. Las asociaciones y las metonimias como figuras retóricas sí que existen, pero sin plantearse como principio de organización estructural. La lógica épica busca lo general a partir de lo particular; supone, pues, una jerarquía en la estructura de la sustancia; es, por consiguiente, causal, es decir teológica: una *creencia* en el sentido puro del término.

El carnaval o la homología cuerpo-sueño-estructura lingüística-estructura del deseo.

La estructura *carnavalesca* es como el rastro de una cosmogonía que no conoce la sustancia, la causa, la identidad fuera de las relaciones con el todo *que no existe más que en y por la relación*. La supervivencia de la cosmogonía carnavalesca es antiteológica (lo que no quiere decir antimística) y profundamente popular. Permanece como sustrato a menudo desconocido o perseguido de la cultura occidental oficial a todo lo largo de su historia y donde mejor se manifiesta es en los juegos populares, el teatro medieval y la prosa medieval (las anécdotas, los *fabliaux*, la novela de Renart). El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Ese espectáculo no conoce rampa. Ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Es decir que dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él. El que participa en el carnaval

es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego. En el carnaval el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del *autor* como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara. El dionisismo nietzschiano podría compararse con el cinismo de ese escenario carnavalesco que destruye un dios para imponer sus leyes dialógicas. Habiendo exteriorizado la estructura de la productividad literaria reflexionada, el carnaval saca a la luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte. Se organiza entre ellos un diálogo, de donde provienen las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas.

Las repeticiones, las frases dichas "sin continuidad" (y que son "lógicas" en un espacio infinito), las oposiciones no excluyentes que funcionan como conjuntos vacíos o sumas disyuntivas —por no citar más que algunas figuras propias del lenguaje carnavalesco— traducen un dialogismo que ningún otro discurso conoce de un modo tan flagrante. Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico: no tiene nada de extraño que a causa de ese discurso subversivo, el término de "carnaval" haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca.

Así, el escenario del carnaval, en que no existen ni la "rampa" ni la "sala", es escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo; es, con todo ello, la proposición del único espacio en el que el lenguaje escapa a la linearidad (a la ley) para vivirse en tres dimensiones como drama; lo que más profundamente significa también lo con-

trario, a saber, que el drama se instala en el lenguaje. Esto exterioriza un principio cardinal: todo discurso poético es una dramatización, una permutación (en el sentido matemático del término) dramática de palabras. En el discurso del carnaval se anuncia el hecho de que "ocurre con la situación mental como con los meandros de un drama" (Mallarmé). El escenario de que es síntoma sería la única dimensión en que "el teatro sería la lectura de un libro, su escritura operante". Dicho de otro modo, ese escenario sería el único lugar en que se realizaría "la infinidad potencial" (por usar el término de Hilbert) del discurso, en que se manifestarían a la vez las prohibiciones (la representación, lo "monológico") y su transgresión (el sueño, el cuerpo, lo "dialógico"). Esta tradición carnavalesca es absorbida por la menipea y practicada por la novela polifónica.

En el escenario generalizado del carnaval el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca la risa), sin llegar empero a desprenderse de él. El eje sintagmático del lenguaje se exterioriza en ese espacio y, en un diálogo con el eje sistemático, constituye la estructura ambivalente que el carnaval va a legar a la novela. Viciosa (me refiero a ambivalente), a la vez representativa y antirepresentativa, la estructura carnavalesca es anticristiana y antirracionalista. Todas las grandes novelas polifónicas han heredado esa estructura carnavalesca menipea (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoievski, Joyce, Kafka). La historia de la novela menipea es también la historia de la lucha contra el cristianismo y su representación, es decir una exploración del lenguaje (del sexo, de la muerte), una consagración de la ambivalencia, del "vicio".

Habría que advertir en contra de una ambigüedad a la que se presta la utilización de la palabra "carnavalesco". En la sociedad moderna, connota en general una parodia, y por lo tanto una consolidación de la ley; se tiene tendencia a ocultar el aspecto *dramático* (homicida, cínico, revolucionario en el sentido de una *transformación dialéctica*) del carnaval en que insiste justamente Bajtín y que halla en la menipea o en Dostoievski. La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*. La escritura moderna ofrece varios ejemplos flagrantes de ese escenario generalizado que es *ley* y *otro*, y en el que se calla la *risa* pues no es parodia sino *homicidio* y *revolución* (Antonin Artaud).

Lo épico y lo carnavalesco son las dos corrientes que van a formar el relato europeo, prevaleciendo uno sobre otro según las épocas y los autores. La tradición carnavalesca popular se manifestó aún en la literatura personal de la antigüedad tardía y sigue siendo hasta nuestros días la fuente que reanima el pensamiento literario orientándolo hacia nuevas perspectivas.

El humanismo antiguo ayudó a la disolución del monologuismo épico, tan bien soldado por el habla y expresado por los oradores, retores y políticos por una parte, y por la tragedia y la epopeya por otra. Antes de que se instale otro monologismo (con el triunfo de la lógica formal, el cristianismo y el humanismo[12] del Renacimiento),

12. Quisiéramos insistir en el papel ambiguo del individualismo occidental: por un lado, al implicar el concepto de identidad, está ligado al pensamiento sustancial, causal y atomista de la Grecia aristotélica, y consolida, a través de los siglos, ese aspecto activista, cientista o teólogo de la cultura occidental. Por otro lado, basado en el principio de la diferencia entre el "yo" y el "mundo", empuja a una búsqueda de mediaciones entre los dos términos, o de estratificaciones en cada uno de ellos, de suerte que re-

la antigüedad tardía da nacimiento a dos géneros que ponen al descubierto el dialoguismo del lenguaje y, situándose en la estirpe carnavalesca, van a constituir el fermento de la novela europea. Son los *diálogos socráticos* y la *menipea*.

El diálogo socrático o el dialoguismo como aniquilación de la persona.

El diálogo socrático se halla muy extendido en la antigüedad: Platón, Jenofonte, Antísfenes, Esquino, Fedón, Euclides, etc., sobresalían en él (sólo nos han llegado los diálogos de Platón y de Jenofonte). Es menos un género retórico que popular y carnavalesco. Siendo en su origen una especie de memoria (recuerdo de las charlas de Sócrates con sus discípulos), se liberó de las exigencias de la historia para conservar únicamente la manera socrática de revelación dialógica de la verdad, así como la estructura de un diálogo registrado, enmarcado en un relato. Nietzsche reprochaba a Platón haber desconocido la tragedia dionisiaca, pero el diálogo socrático había asumido la estructura dialógica e impugnatoria del escenario carnavalesco. Según Bajtín, los diálogos socráticos se caracterizan por una oposición al monologismo oficial que pretende poseer la verdad entera. La verdad (el "sentido") socrática resulta de las relaciones dialógicas de los hablantes; es correlacional y su relativismo se manifiesta por la autonomía de los puntos de vista de los observadores. Su arte es el arte de la *articulación* del

sulte posible una lógica correlacional a partir del material mismo de la lógica formal.

fantasma, de la *correlación* de los signos. Dos procedimientos típicos desencadenan esa trama lingüística: la sincrisis (confrontación de diferentes discursos sobre un mismo tema) y la anacrisis (provocación de una palabra por otra palabra). Los sujetos de discurso son no-personas, anonimatos, tapados por el discurso que los constituye. Bajtín recuerda que "el acontecimiento" del diálogo socrático es un acontecimiento discursivo: cuestionamiento y prueba, mediante el habla, de una definición. El habla está pues orgánicamente vinculada al hombre que la crea (Sócrates y sus discípulos) o, por decir mejor, el hombre y su actividad, *es* el habla. Podemos hablar aquí de un habla-práctica de carácter sincrético: el proceso de separación entre la *palabra* como acto, práctica apodíctica, articulación de una diferencia, y la *imagen* como representación, conocimiento, idea, no está aún terminado en la época de la formación del diálogo socrático. "Detalle" importante: el sujeto del discurso está en una situación exclusiva que provoca el diálogo. En Platón ("Apología") son el proceso y la espera de la sentencia los que determinan el discurso de Sócrates como una confesión de un hombre "en el umbral". La situación exclusiva libera a la palabra de toda objetividad unívoca y de toda función representativa y le descubre los ámbitos de lo simbólico. El habla se enfrenta a la muerte midiéndose con otro discurso, y ese diálogo sitúa a la *persona* fuera del circuito.

La semejanza del diálogo socrático con la palabra novelesca ambivalente resulta evidente.

El diálogo socrático no existió durante mucho tiempo; dio lugar a varios géneros dialógicos, entre ellos la menipea, cuyos orígenes están también en el folklore carnavalesco.

La menipea: el texto como actividad social.

1. La menipea se denomina así por el filósofo del s. III antes de nuestra era, Menipo de Gádara (cuyas sátiras no han llegado hasta nosotros; sabemos de su existencia por Diógenes Laercio). El término fue empleado por los romanos para designar un género formado en el s. I antes n. e. (Varrón: *Saturae menippeae*). El género aparece empero mucho antes: su primer representante fue quizás Antísfenes, discípulo de Sócrates y uno de los autores del diálogo socrático. También Heráclito escribió menipeas (según Cicerón, creó un género análogo llamado *logistoricus*). Varrón le dio una determinada estabilidad. El *Apocolocynthosis* de Séneca es un espécimen, así como el *Satyricon* de Petronio, las sátiras de Lucano, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Novela* de Hipócrates, los diversos especímenes de la "novela" griega, de la novela utópica antigua, de la sátira romana (Horacio). En la órbita de la sátira menipea giran la diatriba, el soliloquio, los géneros aretalógicos, etc. Ejerció gran influencia en la literatura cristiana y bizantina; bajo diversas formas subsistió en la Edad Media, el Renacimiento y bajo la Reforma hasta nuestros días (las novelas de Joyce, Kafka, Bataille). Ese género carnavalesco, dúctil y variable como Proteo, capaz de penetrar los demás géneros, tiene una influencia enorme en el desarrollo de la literatura europea y en especial en la formación de la novela.

La menipea es a la vez cómica y trágica, es más bien *seria*, en el sentido en que lo es el carnaval y, por el estatuto de sus palabras, es política y socialmente subversiva. Libera el habla de las exigencias históricas, lo que implica una audacia absoluta de la invención filosófica y de la imaginación. Bajtín subraya que las situaciones "exclusivas" aumentan la libertad del lenguaje en la menipea.

La fantasmagoría y el simbolismo (a menudo místico) se fusionan con un naturalismo macabro. Las aventuras se desarrollan en los lupanares, entre ladrones, en las tabernas, las ferias, las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc. La palabra no teme mancharse. Se emancipa de "valores" presupuestos; sin distinguir vicio y virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones. Se descartan los problemas académicos para discutir los problemas "últimos" de la existencia: la menipea orienta el lenguaje liberado hacia un universalismo filosófico. Sin distinguir ontología y cosmogonía, la menipea las une en una filosofía práctica de la vida. Aparecen elementos fantásticos, desconocidos en la epopeya y la tragedia (por ejemplo, una perspectiva desacostumbrada, desde arriba, que cambia la escala de la observación, se utiliza en *Icaromenippo*, de Lucano, *Endymion*, de Varrón; volvemos a hallar este procedimiento en Rabelais, Swift, Voltaire, etc.). Los estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia del relato (la escritura de Calderón y Shakespeare se resiente de ello). Esos elementos tienen, según Bajtín, una significación estructural más que temática; destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo. Al mismo tiempo se presentan a menudo como una exploración del lenguaje y de la escritura: en *Bimarcus*, de Varrón, los dos Marcus discuten si hay que escribir o no en tropos. La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra "fuera de lugar" por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes: una hetaira virtuosa, un bandido

generoso, un sabio a la vez libre y esclavo, etc. Utiliza los pasos y los cambios abruptos, lo alto y lo bajo, la subida y la caída, los malcasamientos de todo tipo. El lenguaje parece fascinado por el "doble" (por su propia actividad de *trazo* gráfico que dobla un "exterior") y por la lógica de la oposición que reemplaza a la de la identidad en las definiciones de los términos. Género englobante, la menipea se construye como un empedrado de citas. Incluye todos los géneros: cuentos, caetas, discursos, mezclas de versos y prosa cuya significación estructural es denotar las distancias del escritor con respecto a su texto y textos. El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea, el estatuto dialógico de la palabra menipea explican la imposibilidad que han tenido el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela heredada de la menipea.

Construyéndose como exploración del cuerpo, del sueño y del lenguaje, la escritura menipea aparece injertada en la actualidad: la menipea es una especie de periodismo político de la época. Su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento. El dialoguismo de sus palabras *es* la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).

2. La menipea se estructura así como una ambivalencia, como un hogar de las dos tendencias de la literatura occidental: representación mediante el lenguaje como puesta en escena, y exploración del lenguaje como sistema correlativo de signos. El lenguaje en la menipea es a la vez representación de un espacio exterior y "experiencia productora de su propio espacio". Se hallan en ese género ambiguo las *premisas del realismo* (actividad secundaria con respecto a lo vivido, en la que el hombre se describe y se ofrece en espectáculo para acabar por crear "personajes"

y "caracteres"), así como la *negativa a definir* un universo psíquico (actividad en el presente, que se caracteriza por imágenes, gestos y palabras-gestos a través de los cuales el hombre vive sus límites en lo impersonal). Este segundo aspecto de la menipea emparenta su estructura con la del sueño o de la escritura jeroglífica o, si se quiere, con ese teatro de la crueldad en que pensaba Artaud. Como él, la menipea "se iguala no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y en que el hombre no es más que un reflejo". Como él, la menipea no es catártica; es una fiesta de la crueldad, un acto político también; no transmite ningún mensaje determinado salvo el ser uno mismo "la alegría eterna del devenir" y se agota en el acto y el tiempo presentes. Nacida después de Sócrates, Platón y los sofistas, es contemporánea de la época en que el pensamiento no es ya una práctica (el hecho de que sea considerado como *tekné* muestra ya que se ha hecho la separación *praxis-poiesis*). En un desarrollo análogo, la literatura que se convierte en "pensamiento" toma conciencia de sí misma como *signo*. El hombre, alienado de la naturaleza y de la sociedad, se aliena a sí mismo, descubre su "interior" y "reifica" ese descubrimiento en la ambivalencia de la menipea. Son los signos que anuncian la representación realista. Sin embargo, la menipea no conoce el monologuismo de un principio teológico (o del hombre-Dios, como durante el Renacimiento) que habría podido consolidar su aspecto de representación. La "tiranía" que sufre es la del texto (no del habla como reflejo de un universo existente antes de ella), o más bien de su propia estructura que se hace y se comprende a partir de sí misma. Así la menipea se construye como *jeroglífico*, al mismo tiempo que es *espectáculo*, y es esa ambivalencia lo que va a legar a la novela polifónica antes

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPTO. DE CIENCIAS HISTORICAS
BIBLIOTECA

que nada, que no conoce ni ley ni jerarquía, al ser una pluralidad de elementos lingüísticos en relación dialógica. El principio de junción de las diferentes partes de la menipea es, cierto, la *similitud* (el parecido, la dependencia, y por lo tanto el "realismo"), pero también la contigüidad (la analogía, la yuxtaposición, y por lo tanto la "retórica", no en el sentido de adorno que le da Croce, sino como justificación por y en el lenguaje). La ambivalencia menipea consiste en la comunicación entre dos espacios[13], el del escenario y el del jeroglífico, el de la representación *por* el lenguaje y el de la experiencia *en* el lenguaje, el sistema y el sintagma, la metáfora y la metonimia. Es esa ambivalencia lo que va a heredar la novela.

Dicho en otras palabras, el dialoguismo de la menipea (y del carnaval) que traduce una lógica de relación y de analogía más que de sustancia y de inferencia, se opone a la lógica aristotélica y, desde el propio interior de la lógica formal, al mismo tiempo que la bordea, la contradice y la orienta hacia otras formas de pensamiento. En efecto, las épocas en que se desarrolla la menipea son épocas de oposición al aristotelismo, y los autores de las novelas polifónicas parecen desaprobar las estructuras mismas del pensamiento oficial, basado en la lógica formal.

13. Es quizás ese fenómeno lo que tiene presente Bajtín cuando escribe: "El lenguaje de la novela no puede ser situado en una superficie o una línea. Es un sistema de superficies que se cruzan. El autor como creador del todo novelesco no aparece en ninguna de las superficies lingüísticas: se sitúa en ese centro regulador que representa el cruce de las superficies. Y todas las superficies se hallan a diferente distancia de ese centro del autor" ("Slovo v romane", en *Voprosy literatury*, 8/1965). De hecho, el autor no es más que un *encadenamiento* de centros: atribuirle un sólo centro es reducirlo a una posición monológica, teológica.

La novela subversiva.

1. El aspecto menipeo fue dominado en la Edad Media por la autoridad del texto religioso, durante la era burguesa por el absolutismo del individuo y de las cosas. Sólo la modernidad, si está libre de "Dios", libera la fuerza menipea de la novela.

Si la sociedad moderna (burguesa) no sólo ha aceptado sino que asegura reconocerse en la novela[14], se trata de esa categoría de relatos monológicos, llamados realistas, que censuran el carnaval y la menipea y cuya estructuración se dibuja a partir del Renacimiento. Por el contrario, la novela dialógica menipea que tiende a rechazar la representación y la épica, sólo es tolerada, es decir, declarada ilegible, ignorada o escarnecida: comparte, en la modernidad, la suerte de ese discurso carnavalesco que los estudiantes de la Edad Media practicaban fuera de la Iglesia.

La novela y sobre todo la novela polifónica moderna, que incorpora la menipea, encarna el esfuerzo del pensamiento europeo por salir de los marcos de las sustancias idénticas causalmente determinadas a fin de orientarse hacia otro modo de pensamiento: el que procede por diálogo (una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita). No es de sombrar entonces que la novela haya sido considerada como un género inferior (por el clasicismo y los regímenes que se le asemejan) o subversivo (pienso ahora en los grandes autores de novelas polifónicas de todas las épocas

14. Esta idea la sostienen todos los teóricos de la novela: A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, 1938; Koskimies, "Theorie des Romans", *Annales Academiae Scientiarum Finnicae*, ser. 1, t. XXXV, 1935; G. Lukacs, *la Théorie du roman*, (ed. francesa, 1963), etc.

—Rabelais, Swift, Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, Bataille— por no citar más que los que han estado siempre, y siguen estándolo, al margen de la cultura oficial). Se podría demostrar a través de la palabra y la estructura narrativa novelesca del siglo XX cómo transgrede el pensamiento europeo sus características constitutivas: la identidad, la sustancia, la causalidad, la definición, para adoptar otras: la analogía, la relación, la oposición, y por lo tanto el dialogismo y la ambivalencia menipea[15].

Pues si todo ese inventario histórico que ha levantado Bajtín evoca la imagen de un museo o la actividad de un erudito, no por ello está menos anclado en nuestra actividad. Todo lo que se escribe hoy en día desvela una posibilidad o una imposibilidad de leer y de reescribir la historia. Esta posibilidad es palpable en la literatura que se anuncia a través de los escritos de una nueva generación en que el texto se construye como *teatro* y como *lectura*. Como decía Mallarmé, que era uno de los primeros en comprender el libro como *menipea* (subrayemos una vez más que este término bajtiniano tiene la ventaja de situar una determinada forma de escribir en la historia),

A la tesis de la novela como diálogo se acerca el interesante estudio de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961. Sus ideas sobre *the reliable* y *the unreliable writer* remiten a las investigaciones bajtinianas sobre el dialogismo novelesco sin por ello establecer una relación entre "el ilusionismo" novelesco y el simbolismo lingüístico.

15. Se ha podido detectar ese modo de lógica en la física moderna y en el antiguo pensamiento chino: ambos igualmente antiaristotélicos, antimonológicos, dialógicos. Ver al respecto: Hayakawa S. I., "What is meant by Aristotelian structure of language", en *Language, Meaning and Maturity*, Nueva York, 1959; Chang Tung-sun, "A chinese Philosopher's theory of knowledge", en *Our Language, our World*, Nueva York, 1959, y en *Tel Quel* núm. 38, con el título *La Logique chinoise*; J. Needham, *Science and Civilisation in China*, vol. II, Cambridge 1965.

la literatura "no es nunca más que el estallido de lo que habría debido producirse anteriormente o cerca del origen".

2. Estableceremos así dos modelos de organización de la significación narrativa a partir de dos categorías dialógicas: 1. Sujeto (S) ⟷ Destinatario (D). 2. Sujeto de la enunciación ⟷ Sujeto del enunciado.

El primer modelo implica una relación dialógica. El segundo implica las relaciones modales en la realización del diálogo. El modelo 1 determina el género (poema épico, novela), el modelo 2, las variantes del género.

En la estructura novelesca polifónica, el primer modelo dialógico (S ⟷ D) Tiene lugar enteramente en el discurso que escribe, y se presenta como una impugnación perpetua de ese discurso. El interlocutor del escritor es pues el propio escritor en tanto que lector de otro texto. El que escribe es el mismo que el que lee. Siendo su interlocutor un texto, él no es más que un texto que se relee reescribiéndose. La estructura dialógica no aparece así más que a la luz del texto que se construye con relación a otro texto como una ambivalencia.

Por el contrario, en la épica, D es una entidad absoluta extratextual (Dios, comunidad) que relativiza el diálogo hasta eliminarlo y reducirlo a un monólogo. Es fácil entonces comprender por qué la novela llamada clásica del siglo XIX y toda la novela de tesis ideológica tiende hacia un epismo y constituye una desviación de la estructura propiamente novelesca (cf. el monologuismo de Tolstoi, épico, y el diálogo de Dostoievski, novelesco).

En el marco del segundo modelo, pueden observarse varias posibilidades:

a. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_e) con un grado cero del sujeto de la enunciación (S_a) que puede ser designado por "él" (el pronombre

la no-persona) o por el nombre propio. Es la técnica narrativa más sencilla, que hallamos en el nacimiento del relato.

b. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_e) con el sujeto de la enunciación (S_a). Es la narración en primera persona: "Yo".

c. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_e) con el destinatario (D). La narración está en segunda persona: "Tú". Como, por ejemplo, la palabra objetal de Raskolnikov en *Crimen y castigo*. Una exploración insistente de esta técnica la efectúa Michel Butor en *la Modificación*.

d. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_e) a la vez con el sujeto de la enunciación (S_a) y el destinatario (D). La novela se convierte entonces en un cuestionamiento de la escritura y muestra la escenificación de la estructura dialógica del libro. Al mismo tiempo, el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus literario exterior, que se construye así como ambivalencia. *Drame* de Philippe Sollers, por la utilización de los pronombres personales y por las citas anónimas que se leen en la novela, es un ejemplo de ello.

La lectura de Bajtín conduce al paradigma de la página siguiente.

Quisiéramos insistir, finalmente, en la importancia de los conceptos bajtinianos: el estatuto de la palabra, el diálogo y la ambivalencia, así como en determinadas perspectivas que abren.

Determinando el estatuto de la palabra como *unidad mínima* del texto, Bajtín aprehende la estructura a su nivel más profundo, más allá de la frase y de las figuras retóricas. La noción de *estatuto* añade a la imagen del texto como corpus de átomos la de un texto hecho de relaciones, en el que las palabras funcionan como *cuanta*.

Práctica	Dios
"Discurso"	"Historia"
Dialoguismo	Monologuismo
Lógica correlacional	Lógica aristotélica
Sintagma	Sistema
Carnaval	Relato
Ambivalencia	
Menipea	
Novela polifónica	

Entonces la problemática de un modelo del lenguaje poético no es ya la problemática de la línea o de la superficie, sino del *espacio* y del *infinito*, formalizables mediante la teoría de los conjuntos y las matemáticas modernas. El análisis actual de la estructura narrativa es refinado hasta el punto de delimitar funciones (cardinales o catálisis) e índices (propiamente dichos o informaciones), o de ver cómo se construye el relato según un esquema lógico o retórico. Aun reconociendo el valor incontestable de sus investigaciones[16], podríamos preguntarnos si los *a priori* de un metalenguaje jerarquizante o

16. Ver al respecto la importante suma de investigaciones sobre la estructura del relato (Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Brémond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette) en *Communications*, 8/1966.

heterogéneo al relato no pesan demasiado sobre tales estudios, y si la actividad ingenua de Bajtín, centrada en la palabra y su posibilidad ilimitada de diálogo (de comentario de una cita) no es a la vez más simple y más iluminadora.

El dialoguismo, que debe mucho a Hegel, no debe, sin embargo, confundirse con la dialéctica hegeliana que supone una triada, y por lo tanto una lucha y una proyección (una superación), que no transgrede la tradición aristotélica basada en la sustancia y la causa. El dialoguismo reemplaza esos conceptos absorbiéndolos en el concepto de relación, y no apunta a una superación, sino a una armonía, al tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación.

El dialoguismo sitúa los problemas filosóficos en el lenguaje, y más exactamente en el lenguaje como una correlación de textos, como escritura-lectura que va a la par con una lógica no aristotélica, sintagmática, correlacional, "carnavalesca". Por consiguiente, uno de los problemas fundamentales que abordará en la actualidad la semiótica será justamente esa "otra lógica" que espera a ser descrita sin ser desnaturalizada.

El término "ambivalencia" se adapta perfectamente al estadio transitorio de la literatura europea que es una coexistencia (una ambivalencia), a la vez "doble de lo vivido" (realismo, épica) y "vivido" mismo (exploración lingüística, menipea), antes de desembocar, quizás, en una forma de pensamiento similar a la de la pintura: transmisión de la esencia a la forma, configuración del espacio (literario) como revelador del pensamiento (literario) sin pretensión "realista". Remite al estudio, a través del lenguaje, del espacio novelesco y de sus transmutaciones, estableciendo así una relación estrecha entre el lenguaje y el espacio, y obligándolos a analizarlos como modos de pensamiento. Estudiando la ambivalencia del

espectáculo (la representación realista) y de lo vivido mismo (la retórica), se podría aprehender la línea en que se hace la ruptura (o la junción) entre ellos. Sería la gráfica del movimiento en que nuestra cultura se arranca a sí misma para superarse.

El trayecto que se constituye entre los dos polos que supone el diálogo, suprime radicalmente de nuestro campo filosófico los problemas de causalidad, de finalidad, etc., y sugiere el interés del principio dialógico para un espacio de pensamiento mucho más vasto que el novelesco. El dialoguismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época. El predominio de la novela y de las estructuras literarias ambivalentes, las atracciones comunitarias (carnavalescas) de la juventud, los intercambios cuánticos, el interés por el simbolismo correlacional de la filosofía china, por no citar provisionalmente más que algunos elementos señalados del pensamiento moderno, confirman esta hipótesis.

1966

PARA UNA SEMIOLOGIA DE LOS PARAGRAMAS

La expresión simple será algebraica o no será...
Se desemboca en teoremas que hay que demostrar (1911).
Ferdinand de Saussure

Algunos principios de partida.

I. 1. La semiótica literaria tiende a superar ya lo que se considera como defectos inherentes al estructuralismo: el "estatismo"[1] y el "no historicismo"[2], atribuyéndose la tarea que la justificará: hallar un formalismo isomorfo a la productividad literaria que se piensa a sí misma. Ese formalismo no podría elaborarse más que a partir de dos metodologías: 1. Las matemáticas y las metamatemáticas —lenguas artificiales que, gracias a la libertad de sus notaciones, escapan cada vez más a las exigencias de una lógica elaborada a partir de la frase indoeuropea sujeto-predicado y por consiguiente se adaptan mejor al funcionamiento poético[3] del lenguaje. 2. La lingüística generativa (gramática y semántica), en la medida en que

1. R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit", en *Communications*, 8, 1966: su modelo dinámico de la estructura.

2. A. J. Greimas, "Elements pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *ibid.*: su tesis de la integración de la cultura natural en el mito.

3. "Esa función que evidencia el lado palpable de los signos profundiza con ello la dicotomía fundamental entre signos y objetos", R. Jakobson, *Essais de Linguistique général*, ed. de Minuit, p. 218.

contempla la lengua como sistema dinámico de relaciones. No aceptaremos su fundamento científico, que procede de un imperialismo científico que permite a la gramática generativa proponer reglas de construcción de nuevas variantes lingüísticas y, por extensión, poéticas.

I. 2. La aplicación de esos métodos a una semiótica del lenguaje poético supone ante todo una revisión de la concepción general del texto literario. Aceptaremos los principios enunciados por Ferdinand de Saussure en sus "Anagramas"[4], a saber:

a. El lenguaje poético "da una segunda manera de ser, ficticia, añadida por así decir, al original de la palabra".

b. Existe una correspondencia de los elementos entre sí, por *pareja* y por rima.

c. Las leyes poéticas *binarias* llegan hasta a transgredir las leyes de la gramática.

d. Los elementos de la *palabra-tema* (incluso una letra) "se extienden a todo lo largo del texto o bien están acumulados en un pequeño espacio, como el de una palabra o dos".

Esta concepción "paragramática" (la palabra "paragrama" la utiliza Saussure) del lenguaje poético implica 3 tesis principales:

A. El lenguaje poético es la única infinidad del código.

B. El texto literario es un doble: escritura-lectura.

C. El texto literario es una red de conexiones.

I. 3. Estas proposiciones no deben leerse como una hipóstasis de la poesía. A la inversa, nos servirán más adelante para situar el discurso poético en el conjunto de los gestos significativos de la colectividad productora, subrayando que:

4. Publicados parcialmente por J. Starobinski en *Mercure de France*, febrero de 1964. Cf. igualmente *Tel Quel* 37.

a. Atraviesa todos esos gestos una analogía general radical. La historia social vista como espacio, no como teleología, se estructura también a todos sus niveles (incluido el de la poesía que exterioriza como todos los demás, la función general del conjunto) como *paragrama* (naturaleza-sociedad-ley-revolución-individuo-grupo, clases-lucha de clases, historia lineal-historia tabular, son los pares oposicionales no exclusivos en que tienen lugar las relaciones *dialógicas* y las "transgresiones" siempre recomenzadas).

b. Las tres particularidades del lenguaje poético que acabamos de enunciar eliminan el aislamiento del discurso poético (considerado, en nuestra sociedad jerarquizada, como "adorno", "superfluo" o "anomalía") y le atribuyen un estatuto de práctica social que, vista como paragramática, se manifiesta al nivel de la articulación del texto tanto como al nivel del mensaje explícito.

c. El paragramatismo es más fácilmente descriptible al nivel del discurso poético, por lo que la semiótica deberá aprehenderlo en primer lugar ahí, antes de exponerlo con respecto a toda la productividad reflejada.

El lenguaje poético como infinitud.

II. 1. La descripción del funcionamiento del lenguaje poético (aquí este término designará un funcionamiento que puede ser propio del lenguaje de la "poesía" así como igualmente del de la prosa) es hoy en día parte integrante —quizás la más inquietante— de la lingüística en su intento de explicar el mecanismo del lenguaje.

El interés de esta descripción consiste en dos hechos que se cuentan probablemente entre las características

más sobresalientes de las "ciencias humanas" en la actualidad:

a. Atañendo a un formalismo (en el sentido matemático del término) más sensible, el lenguaje poético es la única práctica de la totalidad lingüística como estructura complementaria.

b. La constatación de los límites del quehacer científico, que acompaña a la ciencia a todo lo largo de su historia, ocurre por primera vez a propósito de la imposibilidad de la lógica científica de formalizar, sin desnaturalizarlas, las funciones del discurso poético. Aparece una divergencia: la incompatibilidad entre la lógica científica que la sociedad ha elaborado para explicarse (para justificar su quietud así como sus rupturas) y la lógica de un discurso marginal, destructor, más o menos excluido de la utilidad social. Es evidente que el lenguaje poético como sistema complementario que obedece a una lógica diferente de la del quehacer científico, exige, para ser descrito, un utillaje que tome en consideración las características de esa lógica poética.

El discurso llamado cotidiano y más aún su racionalización por la ciencia lingüística, camuflan esta lógica de la complementariedad, sin por ello destruirla, reduciéndola a categorías lógicas social (la sociedad jerarquizada) y espacialmente (Europa) limitadas. (No vamos a abordar aquí las razones sociales, económicas, políticas y lingüísticas de esta obliteración).

II. 2. Los prejuicios que de ello se derivan influyen en los estudios sobre la especificidad del mensaje poético. La estilística que ha crecido, según la frase de V. Vinogradov[5], como una mala hierba entre la lingüística y la historia literaria, tiene tendencia a estudiar "los tropos" o "los estilos" como otras tantas desviaciones del lenguaje normal.

Todos los investigadores admiten la especificidad del lenguaje poético como una "particularidad" del código ordinario (Bally, A. Marty, L. Spitzer, Nefile, etc.). Las definiciones que dan de él o bien se salen del dominio literario y lingüístico adoptando las premisas de un sistema filosófico o metafísico incapaces de resolver los problemas planteados por las propias estructuras lingüísticas (Vossler, Spitzer, por un lado, Croce o Humboldt por el otro), o bien, ampliando desmesuradamente el campo del estudio lingüístico, transforman los problemas del lenguaje poético en problemática de estudio de todo fenómeno lingüístico (Vossler). Los formalistas rusos, que han realizado los estudios más interesantes sobre el código poético, lo consideraron como una "violación" de las reglas del lenguaje corriente[6]. Muchas investigaciones recientes, muy interesantes, proceden a pesar de todo de semejante concepción. La noción del lenguaje poético como desviación del lenguaje normal ("novedad", "desembrague", "franqueamiento del automatismo") ha reemplazado a la concepción naturalista de la literatura como reflejo (expresión) de la realidad, y esta noción está cristalizando en una vulgaridad que impide estudiar la morfología propiamente poética.

II. 3. La ciencia lingüística que se ocupa del lenguaje poético y de los datos del análisis estocástico, ha llegado a la idea de la *convertibilidad* del código lingüístico, e impugna los conceptos de desviación y de irregularidad

5. V. Vinogradov, *K Postroeniiu teorii poeticheskovo yazika (Para la construcción de una teoría del lenguaje poético)*, Poetika, 1917.

6. V. Yirmunski, *Vedeniie v metriku, Teoriia stixa (Introducción a la métrica, teoría del verso)*, Leningrado, 1925; B. Tomachevski, *Ritm prozy. O stixe (El ritmo de la prosa. Sobre el verso)*, Leningrado, 1929, etc.

aplicados al lenguaje poético[7]. Pero la concepción del sistema lingüístico como una jerarquía (¿es preciso insistir en las razones lingüísticas y sociales de semejante concepción?) impide ver en el lenguaje poético (la creación metafórica por ejemplo) algo distinto de un "sub-código del código total".

Los resultados empíricos de los trabajos mencionados anteriormente no podrían encontrar su justo valor más que en una concepción no jerárquica del código lingüístico. No se trata simplemente de invertir la perspectiva y de postular, al modo vossleriano, que el lenguaje corriente es un caso particular de ese formalismo más amplio que representa el lenguaje poético. Para nosotros el lenguaje poético no es un código que engloba a los otros, sino una clase A que tiene el mismo poder que la función $\varphi\ (x_1 \ldots x_n)$ del infinito del código lingüístico (ver el teorema de la existencia, cf. este mismo capítulo en la rúbrica *Gramas escriturales sémicos*), y todos los "demás lenguajes" (el lenguaje "usual", los "meta-lenguajes", etc.) son cocientes de A sobre extensiones más reducidas (limitadas por las reglas de la construcción sujeto-predicado, por ejemplo, que están en la base de la lógica formal), y camuflando, como consecuencia de esta limitación, la morfología de la función $\varphi\ (x_1 \ldots x_n)$.

II. 4. El lenguaje poético (que a partir de ahora designaremos con las iniciales lp) contiene el código de la lógica lineal. Además, podremos hallar en él todas las figuras combinatorias que ha formalizado el álgebra en un sistema de signos artificiales y que no se exteriorizan al nivel de la manifestación del lenguaje usual. En el funcionamiento de los modos de junción del lenguaje poético ob-

7. R. Jakobson, *Structure of language in its mathematical aspects*, Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, vol. XII, 1961, pp. 245-252.

servamos, además, el proceso dinámico mediante el cual los signos se cargan o cambian de significación. Sólo en el lp se realiza prácticamente "la totalidad" (preferimos a este término el de "infinito") del código de que dispone el sujeto. En esta perspectiva, la práctica literaria se revela como exploración y descubrimiento de las posibilidades del lenguaje; como actividad que exime al sujeto de determinadas tramas lingüísticas (psíquicas, sociales); como dinamismo que quiebra la inercia de las costumbres del lenguaje y ofrece al lingüista la única posibilidad de estudiar el *devenir* de las significaciones de los signos.

El lp es una diada inseparable de la *ley* (la del discurso usual) y de su *destrucción* (específica del texto poético), y esta coexistencia indivisible del "+" y del "—" *es* la *complementariedad constitutiva* del lenguaje poético, una complementariedad que surge a todos los niveles de las articulaciones textuales no-monológicas (paragramáticas).

El lp no puede ser, por consiguiente, un sub-código. Es el código infinito ordenado, un sistema complementario de códigos del que se puede aislar (por abstracción operatoria y a guisa de demostración de un teorema) un lenguaje usual, un metalenguaje científico y todos los sistemas artificiales de signos —que no son, todos, más que sub-conjuntos de ese infinito, que exterioriza las reglas de su orden en un espacio restringido (su potencia es menor con relación a la del lp que les está sobrehilado).

II. 5. Semejante comprensión del lp implica que se reemplace el concepto de *ley* del lenguaje por el de *orden* lingüístico, de tal suerte que el lenguaje sea considerado no como un mecanismo regido por determinados principios (planteados por adelantado según determinados usos restringidos del código), sino como un organismo cuyas

partes complementarias son interdependientes y vencen sucesivamente en las diferentes condiciones de utilización sin por ello apartarse de las particularidades debidas a su pertenencia al código total. Tal noción *dialéctica* del lenguaje nos hace pensar en el sistema fisiológico y agradezco muy especialmente al profesor Joseph Needham habernos sugerido la expresión "jerárquicamente fluctuante" para el sistema del lenguaje[8]. Recordemos también que el método transformacional ha dinamizado ya el estudio específico de la estructura gramatical —las teorías de N. Chomsky sobre las reglas de la gramática se inscriben en esta concepción más vasta del lp que acabamos de esbozar.

II. 6. *El libro*, por el contrario, situado en la infinidad del lenguaje poético, es *finito*: no está abierto, está cerrado, constituido de una vez por todas, convertido en principio, *uno*, ley, pero que no es legible como tal más que en una abertura posible hacia la infinitud. Esta legibilidad de lo cerrado que se abre hacia el infinito no es accesible *completamente* más que a quien escribe, es decir desde el punto de vista de la productividad reflejante que es la escritura[9]. "Canta para sí únicamente y no para sus semejantes", escribe Lautréamont[10].

Para el escritor, el lenguaje poético se presenta como una *infinitud* potencial (la expresión se emplea aquí en el sentido que tiene como término de base en la concepción de Hilbert): el conjunto infinito (del lenguaje poético) es considerado como conjunto de posibilidades realizables; cada una de esas posibilidades es realizable por separado, pero no son realizables todas juntas.

La semiótica por su parte podría introducir en su razonamiento la noción del lenguaje poético como *infinitud real* imposible de representar, lo que le permitiría aplicar los procedimientos de la teoría de los conjuntos que, aunque tachada de duda, puede ser utilizada dentro de ciertos límites. Guiada por el finitismo de Hilbert, la axiomatización de las articulaciones del lenguaje poético escapará a las dificultades que presenta la teoría de los conjuntos y al mismo tiempo integrará, en la aproximación al texto, la noción del *infinito* sin el cual ha resultado imposible tratar de modo satisfactorio los problemas del conocimiento preciso.

El objetivo de la investigación "poética" se ve, con ello, desplazado: La tarea del semiótico consistirá en intentar leer lo finito con relación a una infinitud detectando una significación que resultaría de los modos de junción en el sistema ordenado del lp. Describir el funcionamiento significativo del lenguaje poético es describir el mecanismo de las junciones en una infinitud potencial.

El texto como escritura-lectura.

III. 1. El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto. La ciencia paragramática debe pues tener en cuenta una

8. El profesor J. Needham (de Cambridge) ha tomado este término de la fisiología comparativa, más exactamente de la apelación de "orquesta endocrínica" de los mamíferos.

9. Un penetrante análisis del libro como escritura-lectura es el realizado a propósito de Lautréamont por Marcelin Pleynet, en *Lautréamont par lui-même* (ed. du Seuil, 1967).

10. Las citas de Lautréamont proceden del texto establecido por Maurice Saillet, *Oeuvres complètes*, ed. Livre de poche, 1966. Aquí, p. 224.

ambivalencia: el lenguaje poético es un *diálogo* de dos discursos. Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir. Así en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor. En una sociedad alienada, a partir de su propia alienación, el escritor *participa* mediante una escritura paragramática.

El verbo "leer" tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. "Leer" era también "recoger", "recolectar", "espiar", "reconocer las huellas", "coger", "robar". "Leer" denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. "Escribir" sería el "leer" convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total. ("El plagio es necesario" —Lautréamont).

Mallarmé sabía ya que escribir era "arrogarse en virtud de una duda —la gota de tinta emparentada con la noche sublime— como un deber de recrear todo, con *reminiscencias*, para confesar que se está bien donde se debe estar..." "Escribir" era para él "una intimación al mundo que iguala su preocupación a ricos postulados cifrados, en tanto que su ley, sobre el papel palidece de tanta audacia..."

Reminiscencia, intimación de cifras para "confesar que se está bien donde se debe estar". El lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia *se hace* con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura). El libro remite a otros libros y mediante los modos de intimación (*aplicación* en términos matemáticos) da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación[11]. Así, por ejemplo, *los Cantos de Maldoror* y más aún las *Poesías* de Lautréamont que ofrecen una polivalencia manifiesta, única en la literatura moderna. Son textos-diálogos, es decir: 1. tanto por la junción de los sintagmas como por el carácter de los grammas sémicos y fonéticos, se dirigen a otro texto; 2. su lógica no es la de un sistema *sometido* a la ley (Dios, moral burguesa, censuras), sino de un espacio quebrado, topológico, que procede mediante diadas oposicionales en las que el 1 está implícito aunque transgredido. Leen el código psicológico y romántico, lo parodian y lo reducen. Hay otro libro constantemente presente en el libro, y es a partir de él, por encima suya, y a pesar suyo como se construyen *los Cantos de Maldoror* y las *Poesías*.

Siendo el interlocutor un texto, el sujeto también es un texto: de ello resulta una poesía personal-impersonal, de la que han sido desterrados, al mismo tiempo que el sujeto-persona, el sujeto psicológico, la descripción de las pasiones sin conclusión moral (372), el fenómeno (405), lo accidental (405). "¡Tendrá primacía la frialdad de la máxima!" (408). La poesía se construirá como una red axiomática indestructible ("el hilo indestructible de la poesía impersonal" 384) pero destructora ("El teorema es por naturaleza burlón", 413).

11. Todos estos principios que enunciamos aquí y más adelante, referentes a la escritura como "lecturología", como "doble" y como "práctica social", fueron enunciados por *primera vez*, y como una *teoría-escritura* por Philippe Sollers, en "Dante et la traversée de l'écriture" y "Littérature et totalité" (en *Logiques*, 1968).

Consecuencias.

III. 2. La secuencia poética es al menos *doble*. Pero ese desdoblamiento no es ni horizontal ni vertical: no implica ni la idea del paragrama como mensaje del sujeto de la escritura a un destinatario (lo que sería la dimensión horizontal) ni la idea del paragrama como significante-significado (que sería la dimensión vertical). El doble de la escritura-lectura es una *espacialización* de la secuencia: a las dos dimensiones de la escritura (Sujeto-Destinatario, Sujeto de la enunciación-Sujeto del enunciado) se añade la tercera, la del texto "extranjero".

III. 3. Siendo así el doble la secuencia mínima de los paragramas, su lógica resulta ser distinta de la "lógica científica", de la *monológica* que maniobra en el espacio 0-1 y procede por identificación, descripción, narración, exclusión de las contradicciones, establecimiento de la verdad. Entonces se comprende por qué, en el *dialoguismo* de los paragramas, las leyes de la gramática, de la sintaxis y de la semántica (que son las leyes de la lógica 0-1, y por lo tanto aristotélica, científica o teológica) son transgredidas al tiempo que implícitas. Esta transgresión absorbiendo el 1 (la prohibición), anuncia la *ambivalencia* del paragrama poético: es una coexistencia del discurso monológico (científico, histórico, descriptivo) y de un discurso que destruye ese monologismo. Sin la prohibición no habría transgresión; sin el 1 no habría paragrama basado en el 2. La prohibición (el 1) constituye el sentido, pero en el mismo momento de esa constitución es transgredida en una diada oposicional, o, de modo más general, en la expansión de la red paragramática. Así, en el paragrama poético se lee el hecho de que *la distinción* censura-libertad, consciente, inconsciente, naturaleza-cultura, es histórica. Habría que hablar de su cohabitación inseparable y de la *lógica* de esa cohabitación, de la que el lenguaje poético es una realización evidente.

III. 4. La secuencia paragramática es un *conjunto* de al menos dos elementos. Los modos de junción de sus secuencias (la *intimación* de que hablaba Mallarmé) y las reglas que rigen la red paragramática pueden ser dados por la teoría de los conjuntos, las operaciones y los teoremas que se deducen de allá o les están próximos.

III. 5. La problemática de la unidad mínima como *conjunto* se añade a la de la unidad mínima como *signo* [significante (S_a)-significado (S_e)]. El conjunto del lenguaje poético está formado por secuencias en relación; es una puesta en *espacio* y una puesta en *relación* de secuencias lo que le distingue del signo que implica una delimitación lineal S_a-S_e. Así postulado, el principio de base conduce a la semiótica a buscar una formalización de las relaciones en el texto y entre los textos.

El modelo tabular del paragrama

> *El camino verdaderamente camino es distinto de un camino constante. Los términos verdaderamente términos son distintos de unos términos constantes.*
>
> Tao Te King (300 a. C.)

IV. 1. En esta perspectiva, el texto literario se presenta como un sistema de *conexiones* múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas. Denominamos red paragramática al *modelo tabular* (no lineal) de la elaboración de la imagen literaria, dicho de otro modo, el grafismo dinámico y espacial que designa la plurideterminación del sentido (diferente de las nor-

mas semánticas y gramaticales del lenguaje usual) en el lenguaje poético. El término de *red* reemplaza la univocidad (la linearidad) englobándola, y sugiere que cada conjunto (secuencia) es conclusión y comienzo de una relación plurivalente. En esa red, los elementos se presentarían como *cimas* de un grafé (en la teoría de Köning), lo que nos ayudará a formalizar el funcionamiento simbólico del lenguaje como marca dinámica, como "gramma" en movimiento (y por lo tanto como *paragrama*) que *hace* más que *expresa* un *sentido*. Así, cada cima (fonética, semántica, sintagmática) remitirá a, al menos, otra cima, de tal suerte que el problema semiótico consistirá en hallar un formalismo para esa relación dialógica.

IV. 2. Semejante modelo tabular resultará de una considerable complejidad. Necesitaríamos, para facilitar la representación, aislar determinados *grammas parciales* y distinguir en cada uno de ellos *subgrammas*. Hallamos esta idea de la estratificación de la complejidad del texto en Mallarmé: "El sentido sepultado se mueve y dispone, a coro, cuartillas..."

Observemos desde el principio que los tres tipos de conexiones: 1. en los sub-grammas; 2. entre ellos; 3. entre los grammas parciales, no presentan ninguna diferencia de naturaleza ni ninguna jerarquía. Todos ellos son una expansión de la *función* que organiza el texto y si esta función aparece a diferentes niveles (fonético, sémico, secuencial, ideológico), ello no quiere decir que uno de esos niveles sea dominante o primordial (en la cronología o como valor). La diferenciación de la *función* es una diacronización operatoria de una sincronía: de la expansión de la *palabra-tema* de que habla Saussure y que *sobredetermina* la red. Esta función es específica para cada escritura. Para toda escritura poética, empero, tiene una propiedad invariable: es dialógica y su intervalo mínimo va de 0 a 2. Mallarmé tenía ya esta idea del Libro como escritura organizada por una función diádica topológica, detectable a todos los niveles de la *transformación* y de la estructura del texto: "El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad y espacioso, mediante correspondencias, instituir un juego, no se sabe, que confirme la ficción..." "Las palabras, por sí mismas, se exaltan en muchas facetas reconocidas como las más raras o que valen para el espíritu como centro de suspenso vibratorio, que las percibe con independencia de la continuidad ordinaria, proyectadas, como paredes de gruta, en tanto dura su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: prontas, antes de extinguirse, a una reciprocidad de luces distante o presentada al sesgo como contingencia".

IV. 3. El modelo tabular se presenta entonces con dos grammas parciales:

A. El texto como escritura: grammas escriturales.
B. El texto como lectura: grammas lectorales.

Insistamos una vez más en el hecho de que esos distintos niveles lejos de ser equivalentes estadísticamente, están entre sí en una correlación que los transforma recíprocamente[12].

Los grammas escriturales pueden ser examinados en tres sub-grammas: 1. fonéticos; 2. sémicos; 3. sintagmáticos.

12. Uno de los formalistas rusos planteaba ya este problema [Y. Tinianov, *Problema stixotvornovo yazika (El Problema del lenguaje de los versos)*, 1924, p. 10]: "La forma de la obra literaria debe concebirse como dinámica... No todos los factores de la palabra tienen el mismo valor, la forma dinámica está constituida no por su unión ni por su mezcla, sino por su interdependencia o más bien por la valorización de un grupo de factores en detrimento de otro. El factor realzado deforma los subordinados".

A. 1. *Grammas escriturales fonéticos.*

"Hay horas en la vida en que el hombre, con los *cabellos piojosos*, (A) lanza, con la *vista fija* (B), *miradas salvajes* (C) sobre las *membranas verdes del espacio* (D); pues le parece oír ante sí los *irónicos abucheos de un fantasma* (E). Titubea y baja la cabeza: lo que ha oído *es la voz de la conciencia*". (*Los Cantos de Maldoror*, p. 164).

Lautréamont denota con ironía un fenómeno que en lenguaje corriente puede ser designado como la "toma de conciencia". Pero la función del mensaje poético sobrepasa ampliamente esos denotata. El escritor dispone de la infinidad potencial de los signos lingüísticos para evitar el desgaste del lenguaje cotidiano y hacer pertinente su discurso. Escoge dos clases: el hombre (con sus atributos que designaremos como clase H que comprende los conjuntos A, B, C) y la conciencia (clase que designaremos H_1 y que está constituida por los conjuntos D, E).

El mensaje socio-político está constituido por la correspondencia biyectiva de las dos clases H y H_1: el cuerpo (materialismo) — la conciencia (el romanticismo) con una posición clara para H y una ironía evidente para H_1. Este pasaje, así como la totalidad del texto de los cantos de Maldoror de donde se ha sacado, es una realización paragramática de un cuerpo reconocido, de un sexo asumido, de un fantasma nombrado y escrito como ruptura con el idealismo ficticio (la conciencia), y ello con toda la ironía lúgubre que ese desgarramiento implica.

La función que estructura el texto global se revela igualmente al nivel paragramático de los paragramas. Basta con prestar oído a los fonetismos de los conjuntos y aún más con examinar sus grafismos para advertir las

correspondencias *f(v) — al(oe) — s(z)*: el morfema "falo" aparece como palabra-función en la base del enunciado. Como esos nombres de jefes que Saussure descubre sepultados en los versos saturnianos o védicos, la palabra-función del pasaje de Maldoror se ha extendido en un diagrama espacial de correspondencias, de juegos combinatorios, de grafés esquemáticos o más bien de permutación sobre sí misma, para cargar de significación complementaria los morfemas fijos (borrados) del lenguaje corriente. Esa red fonética se une a los demás niveles del paragrama para comunicar una nueva dimensión a la "imagen poética". Así, en la totalidad multívoca de la red paragramática, la distinción significante-significado se ve reducida y el signo lingüístico aparece como dinamismo que procede mediante carga cuántica.

A. 2. *Grammas escriturales sémicos.*

Un análisis sémico estático habría definido así los conjuntos de nuestra red paragramática:

A — cuerpo (a_1), pelos (a_2), carne (a_3), suciedad (a_4), animal (a_5)...
B — cuerpo (b_1), tensión (b_2)...
C — siniestro (c_1), miedo (c_2), espiritualización (c_3)...
D — materia (d_1), color (d_2), violencia (d_3), siniestro (d_4), abstracción (d_5)...
E — espíritu (e_1), idealización (e_2)...

La imagen poética se constituye, empero, en la correlación de los constituyentes sémicos mediante una interpretación correlacional en el propio seno del mensaje mediante una transcodificación en el interior del sistema. Las operaciones de la teoría de los conjuntos indicarán la elaboración de los arcos que constituyen los paragramas. La complejidad de las aplicaciones a todos los

niveles de la red explica la imposibilidad de traducción de un texto poético (el lenguaje usual y científico, que en general no plantea problemas para su traducción, prohibe semejantes permutaciones sémicas).

a. Leyendo el texto con atención, advertimos que cada uno de esos conjuntos sémicos está vinculado por una función (no entraremos en los detalles de los valores sémicos de esta función que el lector podrá ver por sí mismo) a los demás conjuntos de la misma clase, así como a los conjuntos de la clase correlativa. Así, los conjuntos A ($a_1 ... a_n$), B ($b_1 ... b_n$), y C ($c_1 ... c_n$) están vinculados por una función sobreyectiva: todo elemento (sema) de B es imagen de al menos un elemento de A |(R (A) = B, sin que sea necesario que R sea definido siempre|. Pero se puede leer la relación entre los conjuntos semióticos como biunívoca, y entonces la función *f* asociada a R es una función inyectiva; si R es además definida siempre, *f* es una aplicación inyectiva o inyección |f(a) = f(b) ⇒ a = b (a, b ∈ A)|. Así, la aplicación invincula nuestros conjuntos, al ser sobreyectiva e inyectiva, puede ser denominada una aplicación *biyectiva* o *biyección*. Las mismas correspondencias son válidas para los conjuntos C y D, así como entre las dos clases H y H_1. En los marcos de la clase H las correspondencias de A, B y C son permutaciones de la clase H (una "biyección" de H sobre sí misma). Las correspondencias inyectivas y sobreyectivas y las permutaciones de los elementos (de los semas) de los diferentes conjuntos, sugieren que la significación del lenguaje poético se elabora en la relación; es decir que es una función [13] en la que no sería posible

13. A. Piaget señala que el lenguaje infantil procede mediante "participación y transducción más que mediante identificación de una existencia" (*La construction du réel chez l'enfant*, París, 1937).

hablar de "sentido" del conjunto A fuera de las funciones que lo unen a B, C, D y E. Se podría estipular, pues, que el conjunto (sémico) no existe más que cuando se constituye, cuando se reúnen sus elementos , o cuando, inversamente, se destruye, cuando se aísla uno de sus elementos. Esa es sin duda la razón de que, en el funcionamiento significativo del discurso, sea la relación de pertenencia la que tenga un sentido intuitivo, y es la utilización del sustantivo "sentido" lo que origina todas nuestras confusiones. Se habrá constatado en todo caso que el lp. no proporciona ningún ejemplo de sentido[14] que se pueda representar; instaura pura y simplemente afirmaciones que son amplificaciones de la primitiva relación de pertenencia.

La equivalencia que se establece entre los semas en la red del *lp* es radicalmente diferente de la de los sistemas semánticos simples. La aplicación une conjuntos que no son equivalentes a los niveles lingüísticos primarios. Acabamos de constatar que la aplicación une incluso semas radicalmente opuestos ($a_1 \equiv c_3$; $a_4 \equiv e_1$ ... etc.), que se refieren a denotata diferentes, para señalar que en la estructura semántica del texto literario esos denotata son equivalentes. Así en las redes de los paragramas se elabora un nuevo sentido, autónomo con relación al del lenguaje usual.

Esta formalización nos ha permitido demostrar que el "sentido" de ℰ no se elabora en otro lugar que en la *función* entre los elementos (los conjuntos) que se aplican uno sobre otro o sobre sí mismos en un espacio que tomamos como infinito. Los semas, si con esa palabra en-

14. W. Quine, *From a logical point of view*, Cambridge (Mass.), 1953, se alzaba ya contra la representación del "sentido" como un "intentional being" en la conciencia, y con ello en contra de la hipótesis de las significaciones.

tendemos *puntos* de significación, son reabsorbidos en la función denominada poética.

b. Habiendo admitido que el lenguaje poético es un sistema formal cuya teorización puede atañer a la *teoría de los conjuntos*, podemos constatar, al *mismo tiempo*, que el funcionamiento de la significación poética obedece a los principios designados por el *axioma de la elección*. Este estipula que existe una correspondencia unívoca, representada por una clase, que asocia a cada uno de los conjuntos no vacíos de la teoría (del sistema) uno de sus elementos.

$$(\exists A)\left\{Un\ (A).\ (x)\ |\sim Em\ (x)\ .\supset .\ (\exists y)\ |y\in x.\ <yx>\in A||\right\}\ *$$

Dicho de otro modo, se puede escoger simultáneamente un elemento en cada uno de los conjuntos no vacíos de que se ocupa. Así enunciado, el axioma es aplicable en nuestro universo ξ del *lp*. Precisa cómo toda secuencia comporta el mensaje del libro.

La compatibilidad del axioma de la elección y de la hipótesis generalizada del continuo con los axiomas de la teoría de los conjuntos nos coloca al nivel de un razonamiento acerca de la teoría, y por lo tanto en una *metateoría* (y tal es el estatuto del razonamiento semiótico) cuyos metateoremas han sido puntualizados por Gödel. Encontramos en ellos justamente los *teoremas de existencia* que no vamos a desarrollar aquí, pero que nos interesan en la medida en que proporcionan *conceptos* que permiten plantear de manera nueva, y sin ellos imposible, el *objeto* que nos interesa: el lenguaje poético. El teorema generalizado de la existencia postula, como

* ($\exists$ A) — "Existe un A tal que"; Un (A) — "A es unívoco"; Em (x) — "la clase x es vacía"; $<yx>$ — "el par ordenado de x y de y"; $\in$ — "relación binaria"; $\sim$ — "no"; . — "y"; $\supset$ — "implica".

es sabido, que: "Si $\varphi\ (x_1,...,\ x_n)$ es una función proposicional primitiva que no contiene otra variable libre que $x_1,...,\ x_n$, sin que sea necesario que contenga todas, existe una clase A tal que, cualesquiera que sean los *conjuntos* $x_1,...,\ x_n$, $<x_1,...,\ x_n> \in$ A. . $\varphi\ (x_1,...,\ x_n)$".

En el lenguaje poético este teorema denota las diferentes secuencias como equivalentes a una función que engloba a todas. De ello se derivan dos consecuencias: 1. estipula el encadenamiento no causal del lenguaje poético y la expansión de la letra en el libro; 2. pone el acento sobre el alcance de esa literatura que elabora su mensaje en las secuencias más pequeñas: la significación (φ) está contenida en el modo de junción de las palabras, de las frases; transportar el centro del mensaje poético a las secuencias es ser conscientes del funcionamiento del lenguaje y *trabajar* la significación del código. Ninguna $\varphi\ (x_1...x_n)$ se realiza si no se ha encontrado la clase ξ(y todos sus conjuntos A, B, C...) tales como $<x_1...x_2> \subset$ A .$\equiv$. $\varphi\ (x_1...x_n)$. Todos los códigos poéticos que se limiten a postular únicamente una función $\varphi\ (x_1...\ x_n)$ sin realizar el teorema de la existencia, es decir sin construirse a base de secuencias equivalentes a φ, son códigos poéticos fracasados. Esto explica, entre otros, el hecho de que el fracaso de la literatura "existencialista" (entre las que se reclaman de la estética de la "expresión de lo real") sea incontestablemente legible en su estilo metafísico y su incomprensión total del funcionamiento del lenguaje poético.

Lautréamont fue uno de los primeros en practicar conscientemente ese teorema.

La noción de constructibilidad que implica el axioma de la elección, asociado a todo lo que acabamos de plantear para el lenguaje poético, explica la imposibilidad de establecer una contradicción en el espacio del lenguaje poético. Esta constatación se halla próxima a la

constatación de Gödel acerca de la imposibilidad de establecer la contradicción de un sistema con medios formalizados en ese sistema. A pesar de todas las semejanzas de estas dos constataciones y de las consecuencias que para el lenguaje poético se derivan de ellas (por ejemplo, el metalenguaje es un sistema formalizado en el sistema del lenguaje poético), insistimos en la diferencia entre ellas. La especificidad de *lo prohibido* en el lenguaje poético y de su funcionamiento, hace del lenguaje poético el único sistema en que la contradicción no es sin-sentido sino definición; donde la negación determina y donde los conjuntos vacíos son un modo de encadenamiento particularmente significativo. No sería quizás atrevido postular que todas las relaciones del lenguaje poético pueden ser formalizadas mediante funciones que utilicen simultáneamente dos modos: la *negación* y la *aplicación*.

Hecho de oposiciones sobremontadas (ligadas), el lp es un formalismo indecidible que no busca resolverse. Meditando sobre las posibilidades de detectar las contradicciones de la teoría de los conjuntos, Bourbaki piensa que "la contradicción observada sería inherente a los principios mismos que se han sentado en la basé de la teoría de los conjuntos". Proyectando este razonamiento sobre un fondo lingüístico, llegamos a la idea de que en la base de las matemáticas (y por extensión, de las estructuras del lenguaje) se hallan las contradicciones que son no sólo inherentes, sino indestructibles, constituyentes y no modificables, siendo el "texto" una coexistencia de oposiciones, una demostración de la conclusión $0 \neq 0$[15].

15. Puede parecer, en estas páginas, que pretendemos establecer un *sistema* que sub-yace al texto-*proceso*, y más aún, un sistema que reduce a un *plano de señales* el lenguaje en principio

A. 3. *Grammas escriturales sintagmáticos.*

"Cuando escribo mi pensamiento", escribe Lautréamont, "no se me escapa. Esta acción me recuerda mi fuerza que olvido en todo instante. Me instruyo en proporción con mi pensamiento encadenado. No tiendo más que a conocer la contradicción de mi mente con la nada". El encadenamiento de la escritura con la nada

biplano (significante-significado, expresión-contenido, etc.). En efecto, operamos con magnitudes algebraicas que no tienen "ninguna denominación natural", sino únicamente "arbitraria y adecuada", en el sentido de Hjelmslev (*Prolegomènes à une théorie du langage*, p. 147). Al mismo tiempo y en consecuencia, "en virtud de la selección que existe entre el esquema y el uso lingüístico no hay, para el cálculo exigido por la teoría, ningún sistema interpretado, sino únicamente sistemas interpretables. No existe pues ninguna diferencia sobre este punto entre el álgebra pura y el juego del ajedrez, por ejemplo, y una lengua 'natural' " (*ibid.*, p. 150) Si tal es realmente nuestro quehacer, en cambio no suscribimos la concepción de Hilbert-Tarski de que el sistema del signo no es más que un sistema de *expresión* sin *contenido*. Por el contrario, semejante distinción resulta, en nuestra opinión, impertinente, puesto que está profundamente emparentada con la vieja concepción griega del desvelamiento (criticada por Heidegger) cuyo repliegue a la semiótica revela en la actualidad J. Derrida. Si empleamos un procedimiento de formalización en el análisis del lenguaje poético, ello se debe, como se puede ver, por una doble razón.

En primer lugar, para indicar, en lo que cae bajo el "contenido" y la "expresión", un escenario *algebraico*-musical-, translingüístico, donde se trazan los vínculos que producen una ley (rítmica del sentido) *avant la lettre*, a pesar de la lengua. Para decir que se trata precisamente del escenario del funcionamiento denominado "poético" que recuerda esos frasogramas de escritura antigua en que la disposición de los signos-imágenes nota redes con cierto "sentido" por encima de los contenidos expresados.

Y luego, para intentar extraer la implicación histórica, epistemológica e ideológica de tal red y de su manera de desplazar y reagrupar los signos lingüísticos y sus componentes.

que transforma en todo, parece ser una de las leyes de la articulación sintagmática de los paragramas. *El Camino está vacío* (Tao Te King, IV).

Aparecen dos figuras sintagmáticas en el espacio topológico de los *Cantos*:
1. Los conjuntos vacíos: $A \cap B \quad \phi$ (A y B no tienen elementos comunes); 2. Las sumas disyuntivas $S = A \oplus B$ o $D = A \cap \overline{B}$ (la suma está hecha de elementos que pertenecen a A o B — "o" excluyente).

El formalismo $A \cap B = \phi$ se aplicaría a las diadas oposicionales lágrima-sangre, sangre-ceniza (p. 77), lámpara-ángel (p. 141), vómito-felicidad (p. 97), excremento-oro (p. 125), placer y tedio del cuerpo (p. 214), dignidad-desprecio (p. 217), el amor-felicidad y horror (p. 217), el rinoceronte y la mosca (p. 211), los baobabs como horquillas (p. 217), etc. La imagen del niño cruel, de la infancia y de la fealdad, del hermafrodita, del amor felicidad y horror, etc., se integran en ese formalismo. Pueden ser al mismo tiempo descritos por el formalismo $S = A \oplus B$ si se considera que el par lágrimas-sangre por ejemplo tiene en común los semas "líquido", "materia", pero que la función poética de la diada está constituida por la suma disyuntiva de todos los elementos (cimas) que no tienen en común. Puede suceder que las cimas comunes de dos sintagmas sean únicamente sus fonemas, y que la suma disyuntiva esté constituida por la reunión de todas las demás cimas divergentes.

Así, la "ley" del conjunto vacío regula el encadenamiento de las frases, de los párrafos y de los temas en los *Cantos*. Cada frase está unida a la anterior como un elemento que no le pertenece. Ningún orden causal "lógico" organiza esta continuidad. Ni siquiera se podría hablar de negación, pues se trata simplemente de elementos que pertenecen a diferentes clases. De ello resulta una cadena paradójica de "conjuntos vacíos" que se

vuelven sobre sí mismos, y recuerdan (por una ley conmutativa) un anillo abeliano: un conjunto sémico, ya mencionado e incluido en el conjunto vacío, reaparece para insertarse (sumativa y multiplicativamente, por asociatividad, distributividad y conmutatividad) en otro conjunto (como "el verso luciente", p. 46). No hay ningún límite a ese encadenamiento, salvo "el marco de esta hoja de papel" (p. 219). Sólo una lógica que remite a "la apariencia de los fenómenos" (p. 90) para dar fin a un canto (a un encadenamiento de $0 \neq 0$). La risa como censura es refutada del mismo modo que la censura del racionalismo: la ironía ("reír como un gallo") y Voltaire ("el aborto del gran Voltaire") son enemigos de un mismo orden. Todo lo que recuerda, sugiere u obliga a la unidad monolítica del discurso lógico, ahogando la diada oposicional, pretende ser igual a un "Dios estúpido" y carece de *modestia* (la palabra es de Lautréamont). Por consiguiente: "*Reíros*, pero *llorad* al mismo tiempo. Si no podéis llorar por los ojos, llorar por la boca. Si os resulta imposible, *orinad*..." (p. 233). Una vez más la intersección de los sistemas subrayados forma una cadena de conjuntos vacíos en la que se realiza la "modestia" de la escritura: su negativa a codificar.

Cada secuencia es así aniquilada, las parejas forman ceros que significan y el texto, estructurándose como una cadena de ceros significativos, impugna no sólo el sistema del código (romanticismo, humanismo) con el que dialoga, sino también su propia textura. Nos damos cuenta entonces de que ese vacío no es *nada* y de que el paragrama no conoce la "nada": el silencio es evitado por *dos* que se oponen. El cero como sin-sentido no existe en la red paragramática. El cero es dos que son *uno*: dicho de otro modo, el 1 como indiviso y el 0 como nada están excluidos del paragrama cuya unidad mínima es a la vez todo (vacío) y dos (oposicional). Exami-

nemos más de cerca esta "numerología"paragramática, que no conoce ni 1 ni 0 sino 2 y todo. La unidad es *vacío*, no cuenta el *uno* es 0 pero significa: rige el espacio entero del paragrama, está allí para *centrar*, pero el paragrama se niega a prestarle un valor (un *sentido estable*). Esta "unidad" no es una síntesis de A y de B; pero vale *uno* porque es *todo*, y al mismo tiempo no puede distinguirse de dos pues es en ella donde se reabsorben todos los semas que se contrastan y que se oponen pero también se unen. Todo conjunto *unidad* y *par*, la diada oposicional, si se quiere darle una expresión espacial, se halla en las 3 dimensiones del volumen. El juego numérico del paragrama en Lautréamont pasa pues por el par (2) y el impar (1-3). No se trata de un paso de lo ilimitado a lo limitado, o de lo indeterminado a lo determinado. Es el paso de lo simétrico a lo centrado, de lo no jerarquizado a lo jerarquizado. En el juego numérico de las sumas disyuntivas y de los conjuntos vacíos, se ilumina la mutación del paragrama entre lo prohibido y la transgresión: las secuencias son disjuntas (A ∩ B = S), diferenciadas, pero por encima de esta diferencia el lenguaje poético produce unidades transformando las diferencias en diadas oposicionales no excluyentes. El paragrama es el único espacio del lenguaje en que el 1 no funciona como *unidad*, sino como *entero*, como todo, porque es doble. ¿Cómo interpretar ese código de cifras? La escritura se niega a erigirse en sistema; siendo un doble, se niega a sí misma al negar...

Marx criticaba a Hegel por haber traicionado la dialéctica al proponer una forma —la de su sistema. La escritura paragramática de Lautréamont evita la trampa de la "forma" (en el sentido de fijación) así como la del *silencio* (El mismo Mayakovski estuvo tentado: "El nombre de este/tema/...!", en *"De eso"*), construyéndose en conjuntos vacíos y en sumas disyuntivas.

B. *Grammas lectorales.*

Los grammas B (lectorales) pueden ser examinados en dos subgrammas:

B1. El texto extranjero como reminiscencia.

B2. El texto extranjero como cita.

Lautréamont escribe: "Cuando con las mayores dificultades se llegó a enseñarme a hablar, sólo después de haber leído en una hoja lo que alguien escribía, podía yo comunicar a mi vez el hilo de mis razonamientos" (p. 120). Sus *Cantos* y sus *Poesías* son lecturas de otros escritos: su comunicación es comunicación con otra escritura. El diálogo (la segunda persona es muy frecuente en los *Cantos*) se desarrolla no entre el Sujeto y el Destinatario, el escritor y el lector, sino en el acto mismo de la escritura en que el que escribe es el mismo que el que lee, al tiempo que es para sí mismo otro.

El texto extranjero, objeto de la "burla", es absorbido por el paragrama poético sea como una *reminiscencia* (*el océano* ¿Baudelaire?, *la luna, el niño, el enterrador* ¿Musset? ¿Lamartine? *el pelícano* ¿Musset?, y todo el código del romanticismo desarticulado en los *Cantos*), sea como *cita* (el texto extranjero es retomado y desarticulado literalmente en las *Poesías*). Se podrían formalizar las transformaciones de las citas y de las reminiscencias en el espacio paragramático con ayuda de los procedimientos de la lógica formal.

Siendo el paragrama una destrucción de otra escritura, la escritura se convierte en un acto de destrucción y de autodestrucción. Este hecho resulta claramente visible como tema, e incluso explícitamente declarado en el ejemplo de la imagen del océano (canto 1). El primer quehacer del escritor consiste en negar la imagen romántica del océano como idealización del hombre. El segundo, negar la propia imagen como signo, disolver el *sen-*

tido cristalizado. Después del hombre, el paragrama destruye el *nombre.* ("Ese algo tiene un nombre. Ese nombre es: ¡El océano! El miedo que le inspiras es tal que te respetan...", p. 59). Si Lautréamont saluda al océano "magnetizador y salvaje", lo hace en la medida en que es para el poeta la metáfora de una red ondulante y negativa, que va hasta el final de las negaciones posibles, es decir la metáfora misma del libro.

Esta construcción-destrucción resulta aún más flagrante en las *Poesías.* La poesía niega y se niega a sí misma, negándose a hacerse sistema. Discontinua, espacio roto, impugnadora, existe en *máximas yuxtapuestas* que no podrían leerse más que tomándolas como *Moral* (como 1) y como *Doble* (como 0).

La afirmación como negación de un texto descubre una nueva dimensión de la unidad paragramática en tanto que doble, y revela una nueva significación del texto de Lautréamont.

Los modos de negación de que se sirve sustituyen la ambigüedad de los textos leídos por una proposición en la que la negación y la afirmación resultan claramente distintas, recortadas e incompatibles; los matices de los pasos de una a otra se eclipsan, y en lugar de una síntesis dialéctica (Pascal, Vauvenargues), Lautréamont construye un Entero, que no es en menor medida dos. Así: "Escribiré mis pensamientos sin orden, y no quizás en una confusión sin plan; es el verdadero orden, y marcará siempre mi objeto con el desorden mismo. Haría demasiado honor a mi tema si lo tratase con orden, ya que quiero mostrar que es incapaz de él" (Pascal). Y Lautréamont: "Escribiré mis pensamientos con orden, mediante un plan sin confusión. Si son justos, el primero que aparezca será consecuencia de los demás. Ese es el verdadero orden. Marca mi objeto con el desorden caligráfico. Haría demasiado deshonor a mi tema si no lo

tratase con orden. Quiero mostrar que es capaz de él".

Esta frase resumiría la ley de la productividad reflejada en Lautréamont. El *orden*, establecido por el "desorden *caligráfico*" (¿no debemos entender con esa palabra insólita que se clava en el texto el dinamismo de la elaboración paragramática en un espacio quebrado?) —es la escritura de una *máxima*, de una *moral* ("escribir para someter a una elevada moralidad", p. 372), de un 1 categórico, pero que no existe más que en la medida en que su contrario le es implícito.

Una tipología.

V. 1. Nuestra reflexión sobre el encadenamiento de la red paragramática nos lleva a una conclusión que afecta a los diferentes tipos de prácticas semióticas de que dispone la sociedad. Podremos distinguir por el momento tres de ellos, que se definen con relación a la prohibición social (sexual, lingüística), a saber:

1. El *sistema* semiótico basado en el *signo*, y por lo tanto en *el sentido* (el 1) como elemento predeterminante y presupuesto. Es el sistema semiótico del discurso científico y de todo discurso representativo. Gran parte de la literatura se incluye en él. Llamaremos a esta práctica semiótica *sistemática* y *monológica*. Este sistema semiótico es conservador, limitado, sus elementos están orientados hacia los denotata, es lógico, explicativo, incambiable y no apunta a modificar al otro (el destinatario). El sujeto de este discurso se identifica con la ley y remite mediante una unión unívoca a un objeto, rechazando sus relaciones con el destinatario, así como las relaciones destinatario-objeto.

2. La práctica semiótica *transformativa*. Desaparece el signo como elemento de base: "los signos" se separan

de sus denotata y se orientan hacia el otro (el destinatario) que modifican. Es la práctica semiótica de la magia, del yoga, del político en época de revolución, del psicoanalista. La práctica transformativa, contrariamente al sistema simbólico, es cambiante y tiende a transformar, no es limitada, explicativa o tradicionalmente lógica. El sujeto de la práctica transformativa está siempre sujeto a la ley y las relaciones del triángulo objeto-destinatario-ley (= sujeto) no son rechazadas, al tiempo que siguen siendo aparentemente unívocas.

3. La práctica semiótica de la *escritura*. La llamaremos *dialógica* o *paragramática*. Aquí, el signo resulta suspendido por la secuencia paragramática correlativa que es *doble* y *cero*. Se podría representar esta secuencia como un tetralema: cada signo tiene un denotatum; cada signo no tiene denotatum; cada signo tiene y no tiene denotatum; no es cierto que cada signo tiene y no tiene denotatum. Si la secuencia paragramática es π y el denotatum es D, se podría escribir

$$\pi = D + (-D) + |D + (-D)| + \{ |D + (-D)\} = 0$$

o, en lógica matemática A $\veebar$ B que designa una reunión no sintética de diferentes fórmulas a menudo contradictorias. El triángulo de los dos sistemas anteriores (el sistema simbólico y la práctica transformativa) se convierte aquí, en la práctica paragramática, en un triángulo en que la ley ocupa un punto en el centro del triángulo: la ley se identifica con cada uno de los 3 términos de la permutación del triángulo en un momento dado de la permutación. El sujeto y la ley, pues, se diferencian, y los grammas que unen las cimas del triángulo resultan biunívocos. Por consiguiente se neutralizan y se reducen a ceros que significan. La escritura que tiene la audacia de seguir el trayecto completo de ese movimiento dialógico que acabamos de representar mediante el tetralema, y por lo tanto de ser una descripción y una negación sucesiva del texto que se hace en el texto que se escribe, no pertenece a lo que se llama tradicionalmente "literatura" y que sería competencia del sistema semiótico simbólico. La escritura paragramática es una reflexión continua, una inpugnación escrita del código, de la ley y de sí misma, una *vía* (una trayectoria completa) *cero* (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva). La escritura de Dante, Sade, Lautréamont es un ejemplo de ello en la tradición europea[16].

V. 2. Las operaciones que servirán para formalizar las relaciones de este espacio paragramático polivalente serán tomadas a sistemas isomorfos: la teoría de los conjuntos y las metamatemáticas. Podríamos servirnos también de los formalismos de la lógica simbólica, intentando evitar las limitaciones que opondría al lenguaje poético a causa de su código racionalista (el intervalo 0-1, los principios de la frase sujeto-predicado, etc.). Desembocaremos por consiguiente en una *axiomática* cuya aplicación al lenguaje poético debe de ser justificada.

Antes de proceder a ello, quisiéramos evocar, acerca de la posibilidad de formalización de la red paragramática, un testimonio capital que nos ofrece la antigüedad china: el I Ching, el *Libro de las mutaciones*. En los 8 trigramas y los 64 hexagramas del libro, operaciones matemáticas y construcciones de sentido lingüístico se confunden para probar que "las cantidades del lenguaje y sus relaciones son regularmente expresables *en su naturaleza fundamental* mediante fórmulas matemáticas"

16. Seguimos aquí, con autorización de su autor, las consideraciones de L. Mäll, "La vía cero", publicadas en *Trudy... (op. cit.)*, Tartu, URSS, 1965. El autor estudia los problemas fundamentales de la budología desde el punto de vista semiótico y recuerda la noción budista de la "vanidad de todos los signos" *("Sarva-dharma-sunyata")*.

(F. de Saussure). Entre los numerosos valores de este texto que no pueden ser puestos de manifiesto por completo más que gracias a un tratamiento a la vez matemático y lingüístico, señalemos dos:

1. Los lingüistas chinos parecen haber estado realmente preocupados por los problemas de permutaciones y de combinaciones, de suerte que muchos matemáticos (Mikami) llaman la atención sobre el hecho de que los hexagramas han sido compuestos mediante bastoncillos (marcas) largos y cortos y que están vinculados a los *grafismos* de los cálculos. Se pueden considerar los bastoncillos (los fonemas) y los cálculos (los morfemas) como anteriores a todos los significantes. Igualmente, "Mi Suan" (las matemáticas esotéricas) tratan de los problemas de las combinaciones lingüísticas y el famoso "San Chai", método que debía responder a preguntas como "¿De cuántas maneras se pueden disponer nueve letras entre las cuales tres son 'a', tres son 'b' y tres son 'c'..."

2. Los "grammas" chinos no remiten a una obsesión (Dios, padre, jefe, sexo), sino a una álgebra universal del lenguaje como operación matemática sobre diferencias. Tomados en dos extremidades del espacio y del tiempo, el texto de Lautréamont y el del Yi-King extienden cada uno a su manera el alcance de los anagramas saussurianos a una escala que toca a la esencia del funcionamiento lingüístico. A esa escritura se añade un texto contemporáneo, *Drame* de Philippe Sollers, cuya trama estructural (las combinaciones alternantes de pasajes continuos y quebrados —"él escribe"— que juntas forman 64 casillas) y la permutación pronominal ("yo"-"tú"-"él") une la numerología serena del I Ching a las pulsiones trágicas del discurso europeo.

La axiomatización como caricatura

El fenómeno pasa. Yo busco las leyes.

Lautréamont.

VI. 1. La verdadera historia del método axiomático comienza en el siglo XIX y se caracteriza por el paso de una concepción sustancial (o intuitiva) a una construcción *formal*. Este período se termina con la aparición de los trabajos de Hilbert (1900-1904) sobre los fundamentos de las matemáticas en que la tendencia a una construcción formal de los sistemas axiomáticos alcanza su punto culminante e inaugura la etapa actual: concepción del método axiomático como método de construcción de nuevos sistemas significantes formalizados.

Evidentemente, por formalizado que esté este método, en su etapa actual, debe seguir basándose en determinadas definiciones. El método axiomático actual opera sin embargo con definiciones *implícitas*: no hay reglas de definición y el término obtiene una significación determinada sólo en función del contexto (de la totalidad de los axiomas) de que forma parte. Así, al resultar implícitamente definidos por la totalidad de los axiomas (no remitiendo a los elementos que denotan), los términos de base de una teoría axiomática, el sistema axiomático describe no un terreno concreto objetivo, sino una clase de terrenos construidos abstractamente. Por consiguiente el objeto estudiado (la teoría científica, o el lenguaje poético en nuestro caso) se transforma en una especie de *formalismo* (cálculo formal según reglas fijas) hecho de símbolos de un lenguaje artificial. Esto resulta posible gracias a:

— una *simbolización* del lenguaje del objeto estudiado (la teoría respectiva o el lenguaje poético): remplaza-

miento de los signos y de las expresiones del lenguaje natural (polivalentes y carentes a menudo de significación precisa) por los símbolos de una lengua artificial de significación rigurosa y operatoria;

— una *formalización*: construcción de ese lenguaje artificial como cálculo formal, haciendo abstracción de sus significaciones fuera de la formalización; se impone una diferenciación clara entre el lenguaje artificial y el referente que describe.

VI. 2. Aplicado a las matemáticas, el método axiomático ha mostrado sus límites[17], así como sus ventajas[18]. Aplicado al lenguaje poético, evitará ciertas dificultades que hasta ahora ha sido incapaz de resolver (ligadas sobre todo a la noción de infinidad real). Observemos una vez más que el lenguaje es prácticamente la única *infinidad real* (es decir un conjunto infinito formado por actos rigurosamente separados unos de otros). Este concepto está naturalmente idealizado: nos las veremos con una infinidad real si leemos enteramente toda la continuidad natural. Se trata de algo imposible para nuestra conciencia incluso tratándose del lenguaje literario. La aplicación de las matemáticas (la teoría de los conjuntos más especialmente) dominadas por la idea del infinito, a esa infinidad potencial que es para el escritor el lenguaje, ayudará a volver a llevar a la conciencia de todo usuario del código el concepto de la infinidad del lenguaje poético; el papel del método axiomático consiste en dar el modo de conexión de los elementos del terreno objetivo analizado.

VI. 3. Se podrá objetar que la formalización extrema del

17. J. Ladrière, *les Limitations internes des formalistes*, Louvaina, E. Nowelaerts, Paris, Gauthier-Villars, 1957.

18. J. Porte, "La méthode formelle en mathématiques. La méthode en sciences modernes". Número extraordinario de *Travail et Méthode*, 1958.

método axiomático, al tiempo que describe rigurosamente con los medios de la teoría de los conjuntos las relaciones entre los elementos del código poético, deja de lado la significación de cada uno de sus elementos, la "semántica" literaria. Se puede compartir la opinión de que la semántica de los elementos lingüísticos (incluida la semántica literaria) *consiste en las relaciones* de esos elementos en el organismo lingüístico, y que, por consiguiente, es matematizable. En el estado actual de las investigaciones, sin embargo, tendríamos que utilizar los análisis semánticos clásicos (la división en campo semántico, los análisis sémicos y distribucionales) como punto de partida (como definiciones implícitas) para una simbolización y una formalización de los modos de funciones.

VI. 4. La alianza de las dos teorías (semántica y matemáticas) implica una reducción de la lógica de una de ellas, la semántica, en beneficio de la otra, las matemáticas. El juicio subjetivo del informador sigue jugando un papel importante. Ello no impide que la axiomática del lenguaje poético se constituya como una rama de la lógica simbólica que le permite franquear los marcos del silogismo y de los problemas que plantea la frase sujeto-predicado (el problema de la verdad *discursiva* se ve con ello puesto entre paréntesis), para abrazar otros modos de razonamiento. Para el análisis del texto literario, el método axiomático tiene la ventaja de aprehender las pulsaciones del lenguaje, las líneas de fuerza en el campo en que se elabora el mensaje poético.

El empleo de las nociones de las nuevas matemáticas no es evidentemente más que metafórico en la medida en que puede establecerse una analogía entre la relación corriente/lenguaje poético por una parte y la relación finito/infinito por otra.

También resulta igualmente una modificación de la

lógica matemática a causa de las diferencias entre el tipo de relaciones que subyace al lp y el que constituye el lenguaje de la descripción científica[19]. La primera diferencia que salta a la vista a quien tiende a formalizar el lp concierne al signo "=" y al problema de la verdad. Están en la base de la abstracción intelectual de la lógica simbólica, de las matemáticas de las metamatemáticas, en tanto que el lp es rebelde a esas estructuras. Nos parece imposible emplear el signo "=" en una formalización que no desnaturalice el lp (a causa precisamente de las aplicaciones y de las negaciones correlativas que organizan el nivel de su *manifestación sémica*, por utilizar el término de Greimas), y si nos servimos de él es porque las matemáticas modernas (el pensamiento científico) no proponen otro sistema de reflexión. Igualmente, el problema de la verdad y de la contradicción lógica se plantea de distinta manera en el lenguaje poético. Para nosotros, formados en la escuela de la abstracción griega el lp construye su mensaje mediante relaciones que parecen presuponer las verdades lógicas (aristotélicas) y obrar a pesar de ellas. Dos tipos de explicaciones parecen entonces "razonables": o bien el lp (y todo lo que se llama "el pensamiento concreto") es un estadio primitivo del pensamiento, incapaz de síntesis (Lévy-Bruhl, Piaget), o bien son desviaciones del pensamiento normal. Los datos lingüísticos rechazan ambas interpretaciones. El lp conserva la estructura de clases y las relaciones (seriación y correlaciones multiplicativas) así como un grupo que une las inversiones y las reciprocidades en el seno

19. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1965, p. 14: "No basta con constatar que uno se deja transcribir en una notación simbólica; el otro no o no inmediatamente; de todas maneras, uno y otro proceden de la misma fuente y comportan exactamente los mismos elementos de base. Es la propia lengua la que propone este problema

de las agrupaciones elementales (que constituye "el conjunto de las partes"). Parece por consiguiente imposible distinguir como lo hace Piaget una lógica concreta (relacional, la del niño) y una lógica verbal (la de la abstracción científica). Difícilmente se ve una lógica fuera del lenguaje. La lógica relacional es verbal, aprehende el verbo en su articulación y su funcionamiento originario, y si nuestra civilización obstruye sus estructuras en el lenguaje usual o científico, no las deroga: subsisten en la *inmanencia* (en el sentido que da Greimas a este término) de nuestro universo lingüístico (lógico, científico).

VI. 5. La lógica polivalente que supone un número infinito de valores en el intervalo falso-verdadero ($0 \leqslant X \leqslant 1$), forma parte de la lógica bivalente (0-1) aristotélica.

La lógica poética se inscribe en una superficie diferente. Sigue siendo deudora de la lógica aristotélica, no en el sentido de que forme parte de esta última, sino en la medida en que la contiene transgrediéndola. Al construirse la unidad poética con relación a otra como *doble*, no la detiene el problema de la *verdad* (del 1). El paragrama poético se salta el 1, y su espacio lógico sería 0-2, no existiendo el 1 más que virtualmente. ¿Se podría hablar de lógica en un terreno en que la verdad no es *el* principio de organización? Nos parece que sí, con dos condiciones:

A. Después de G. Boole, la lógica como ciencia no es una parte de la filosofía, sino de las matemáticas. Tiende, por consiguiente, a expresar las operaciones mentales sin preocuparse de principios ideológicos, sino proporcionando los modelos de las articulaciones de los elementos en los conjuntos estudiados. Asimilada a las matemáticas, la lógica escapa a las obligaciones de "*medir comparando* a *normas* fijadas por adelantado" (lo que es, entre otros, el defecto del estructuralismo actual): se niega a ser una *ratio numérica*. Proseguir el camino que inau-

guró Boole querrá decir para nosotros liberarnos de la lógica del principio de una verdad relativa, históricamente determinada y limitada, y construirla como *formalización* de *relaciones* sobre la base del materialismo dialéctico. Boole llevó a cabo la primera ruptura desligando la lógica simbólica de la filosofía y vinculándola a las matemáticas que consideraba no como ciencias "de la magnitud", sino como formalización de *combinaciones*. Este quehacer se debía a la constatación de que "la teoría lógica está íntimamente ligada a la teoría del lenguaje", considerando también como red de combinaciones. Estas reflexiones de Boole implican una segunda ruptura: vincular la formalización lógica a las nuevas matemáticas y metamatemáticas. Esta tarea estaría justificada por el descubrimiento del escenario quebrado, topológico, de la escritura, donde el paragrama poético se elabora como un doble con relación a otro. Semejante lógica paragramática, más próxima a Boole que a Frege, se referiría a la lógica simbólica como las nuevas matemáticas lo hacen a la aritmética. Situada como metodología entre la lógica simbólica y el estructuralismo, dará fórmulas generales que nos permitan incluir las *particularidades* en una *ley* y una simetría, es decir controlarlas. "No es posible prever los placeres que semejante quehacer promete"[20].

B. Además, en la arquitectónica de lo que se llama una práctica estética, lo "verdadero" lógico se encuentra a la vez implícito y transgredido por un *trabajo* que Freud captó en las huellas del inconsciente. *Marcar* ese trabajo que oscila entre la represión y la transgresión, es en efecto operar en un terreno que, si no puede ser dicho más que en un discurso verdadero, no es —en su actividad— más que tangente al terreno en que reina lo verdadero-falso. Así diremos que esa "lógica poética" podrá comenzar el esbozo de lo que se ha querido plantear como una eventual *lógica dialéctica: notación formal* y *teoría* del estatuto de la verdad, la cual, de manera diferente en las diversas prácticas semióticas, da su caución al formalismo.

20. G. Boole, *The mathematic analysis of Logic*, Oxford, B. Blackwell, 1948.

Aplicada al "arte", la red de *marcas* de semejante "lógica dialéctica.. destruirá una ilusión, a saber, la noción idealista del arte como "previsor y proyectante" (Platón, *Filebo*). Una lógica construida como ciencia para comprender "el arte" (sin reducirlo al monologismo del quehacer científico tradicional) tomará pues la estructura de ese arte para revelar que todo *arte es una ciencia aplicada:* la que el artista posee *con* su época (o con *retraso* o *adelanto* con respecto a ella).

VI. 6. Parece paradójico que unos signos puedan tender a explicar el funcionamiento de las palabras. Lo que justifica tal experiencia es que en nuestra sociedad la palabra se ha vuelto clarificación, petrificación, sujeción: vigila, osifica, termina. Nos extrañamos, aun después de Rimbaud, Lautréamont y los surrealistas, si alguien mezcla espacios y atrae las vibraciones que describen un ritmo. Hemos debido franquear las consignas del racionalismo y captar en vivo la vida del gesto, del cuerpo, de la magia, a fin de recordar que el hombre posee lenguajes que no lo limitan a la línea, sino que le permiten explorarse en la extensión. De ahí resultó otra posición con respecto al habla: hubo quien se dedicó (Artaud por ejemplo) a mostrar su integración en el movimiento o el color. La lingüística pone en cuestión la palabra como "muerte" de las relaciones que forman la materia dinámica del lenguaje. Producto de una abstracción racionalista y lógica, la lingüística es difícilmente sensible a la violencia de la lengua como movimiento a través de

una extensión en la que, en la pulsación de su ritmo, instaura sus significaciones. Nos sería preciso un formalismo matemático para suavizar una ciencia "monológica" y para poner al desnudo el esqueleto, el grafismo de esas disposiciones en las que se realiza la dialéctica del lenguaje: una infinidad en permutaciones ordenadas ininterrumpidas. Y, quién sabe, quizás una de las mejores razones de ser de la lingüística consista en purificar el lenguaje de esas capas de "significaciones" y de "interpretaciones" cristalizadas, de conceptos *a priori* y de lógica ya hecha, y devolvernos su orden blanco: reflexividad, transitividad y no transitividad, simetría y asimetría. Entonces quizás advertiremos que hay palabras que no "vigilan", pues las significaciones no *son*, sino que se *hacen*, y que el lenguaje poético ofrece su infinidad para substituir el desgaste del lenguaje por nuevos encadenamientos: espasmos gráficos que ponen en causa al sujeto, su imagen del universo y su lugar en él. La ciencia descubre en el simbolismo matemático el orden de ese discurso que se escribe en el espacio como acto disociador y vibratorio. Un producto metafórico de ese discurso que se podría devolver a su fuente para clarificarla.

VI. 7. Estas formulaciones no pueden captar en la actualidad más que algunas dimensiones muy limitadas del paragramatismo que consideraría el texto poético en tanto que complejo social, histórico, sexual.

Por otra parte, la formalización no nos da la *productividad reflejada* más que en sentido inverso; el semiótico viene después del escritor para *explicar* (conceptualizar) una sincronía y hallar *operaciones "mentales"* allá donde funciona *en bloque* un todo (lenguaje, cuerpo, pertenencia social).

Pero el quehacer científico (monológico, gnoseológico) ha sido, es y será necesario a toda sociedad, puesto que *la explicación* (la "abstracción" que es para Lenin

una "fantasía"[21], lo que en términos recientes se notaría como "diferancia"[22]) *es* el gramma, fundamental e indispensable a lo social (al intercambio). "En el intercambio real, escribe Marx, la abstracción debe ser a su vez reificada, simbolizada, realizada por medio de determinado signo"[23].

Si "el signo" es un imperativo social, el problema de su elección en las "ciencias humanas" ("*determinado* signo") sigue planteado.

La abstracción formalizada tiene, en nuestra opinión, varias ventajas ante la simbolización discursiva de la abstracción, entre ellas:

1. La formalización hace presente una estructura de otro modo indetectable. Las matemáticas "arrojan una luz sobre el lenguaje ordinario del que han partido", escribe W. V. Quine: "en cada caso una función especial que hasta entonces no había sido más que accidental o inconscientemente llevada a cabo por la construcción del lenguaje ordinario, surge ahora claramente (stands bodly forth) por la simple fuerza de expresión de la notación artificial. Como mediante una *caricatura*, las funciones inconscientes de los idiomas comunes son así aisladas y hechas conscientes"[24].

La palabra *caricatura* hace pensar aquí en un sentido

---

21. Lenin, *Cahiers philosophiques*, éditions Sociales, 1955, p. 289-290.

22. Cf. J. Derrida, "De la grammatologie" y "Freud et la scène de l'écriture" (en *l'Ecriture et la Différence*), define el gramma como mecanismo fundamental del funcionamiento "humano", y sustituye desde entonces por el término de *diferancia* la noción cargada de idealismos de *signo*.

23. Marx y Engels, *Archives*, v. IV. Editados en Moscú, 1935 p. 61.

24. W. V. Quine, "Logic as a source of syntactical insights", en *Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*, vol. XII, 1961.

inicial (gr. Βάρυς; lat. *carrus, um;* lat. vulgar *carricare;* ital. *caricare*) que implicaría las nociones de "pesadez", "peso", "carga", "fardo" (hablando *de órdenes*), pero también de "poder", "crédito", "autoridad", "gravedad". La axiomatización es en efecto una pesadez, un orden y una autoridad impuesta sobre la fluidez compleja del objeto estudiado (el lenguaje poético). Pero este poder está lejos de desfigurar su objeto, y así podremos decir que aprehende las líneas de fuerza de ese objeto ("sus muecas") como gesticularía él mismo si fuese hasta el fin de sus muecas. Se ha podido hablar de la imitación proustiana como "carga", del cuerpo como "caricatura". En esa continuidad de "caricaturas" poderosas, la axiomatización paragramática es un quehacer fogoso, "exagerado" y "excéntrico" que procede mediante *trazos* y por elección de *detalles* (caricatura despojada de sentido peyorativo) para asemejarse a su objeto más de lo que lo hace una descripción discursiva (retrato).

2. Al seguir siendo la formalización axiomática una práctica semiótica *simbólica, no es un sistema cerrado*; está por consiguiente abierta a todas las prácticas semióticas. Si es ideológica como todo quehacer significativo, la ideología que la impregna es la única a la que no escapará, pues esa ideología *constituye* toda explicación (todo gramma y toda ciencia, y por lo tanto toda sociedad), y es la ideología del *conocimiento* (de una diferencia que tiende a acercarse a aquello de lo que originariamente está diferenciada). Es también ideológica en la medida en que deja al semiótico "la libertad" de elegir su objeto y de orientar su delimitación según su posición en la historia.

3. Confrontando los descubrimientos actuales de las metamatemáticas y de la lógica matemática con las estructuras del lenguaje poético moderno, la semiótica encontrará los dos puntos culminantes en que dos quehaceres inseparables —el *gramático* (científico, monológico) y el *paragramático* (impugnador, dialógico)— han desembocado, y, con ello, ocupará una posición ideológica-clave en un proceso globalmente revolucionario.

Esta ciencia paragramática, como toda ciencia, no podría devolvernos toda la complejidad de su objeto, y aún menos tratándose de paragramas literarios. Tampoco compartimos la ilusión de que una estructura abstracta y general pueda dar una lectura total de una estructura especificada. Empero, el esfuerzo de aprehender la lógica de los paragramas a un nivel abstracto, es el único medio para superar el psicologismo o el sociologismo vulgares que no ven en el lenguaje poético más que una expresión o un reflejo, eliminando así sus particularidades. Se le plantea entonces al semiótico el problema de escoger entre el *silencio* y una *formalización* que tiene la perspectiva, tratando de construirse a sí misma como paragrama (como destrucción y como máxima), de resultar cada vez más isomorfa a los paragramas poéticos.

1966

INDICE

EL TEXTO Y SU CIENCIA. 7

LA SEMIOTICA, CIENCIA CRITICA Y/O CRITICA DE LA CIENCIA 35
I. La semiótica como modelado. 36
II. La semiótica y la producción. 44
III. Semiótica y "literatura" 52

LA EXPANSION DE LA SEMIOTICA 55
Contra el signo 59
El isomorfismo de las prácticas significativas. . . . 63
El lugar de la semiótica: el espacio de los números 70

EL SENTIDO Y LA MODA. 77
El ideologema del signo. 82
A. El trabajo en hueco, 83.— B. El "representamen" y la comunicación, 87.— C. La superficie teológica, 90.— D. El sentido temporal, 92.
La translingüística. 94
A. La palabra y el texto, 97.— B. "Principium reddendae rationis", 100.— C. La relación anafórica, 103.— D. La negación no disyuntiva, 107.

EL GESTO, ¿PRACTICA O COMUNICACION? 117
I. Del signo a la anáfora. 118
II. La cinésica americana 130
El nacimiento de la cinésica, 131.— Cinésica y lingüística, 135.— El código gestual, 138.

EL TEXTO CERRADO 147
I. El enunciado como ideologema 147
II. Del símbolo al signo 151
III. El ideologema de la novela: La enunciación novelesca 155
IV. La función no disyuntiva de la novela 165
V. La concordancia de las desviaciones 172
VI. Acabamiento arbitrario y finición estructural. 179

LA PALABRA, EL DIALOGO Y LA NOVELA 187
La palabra en el espacio de textos 189
La palabra y el diálogo 192
La ambivalencia. 195
La clasificación de las palabras del relato. 200
El dialoguismo inmanente de la palabra denotativa o histórica 202
Hacia una tipología de los discursos 206
El monologuismo épico. 207
El carnaval o la homología cuerpo-sueño--estructura lingüística-estructura del deseo . .208
El diálogo socrático o el dialoguismo como aniquilación de la persona 212
La menipea: el texto como actividad social. 214
La novela subversiva 219

PARA UNA SEMIOLOGIA DE LOS PARAGRAMAS 227
Algunos principios de partida 227
El lenguaje poético como infinitud 229
El texto como escritura-lectura 235
Consecuencias, 238.
El modelo tabular del paragrama. 239
A. 1 Grammas escriturales fonéticos, 242.— A. 2. Grammas escriturales sémicos, 243.— A. 3. Grammas escriturales sintagmáticos, 249.— B. Grammas lectorales, 253.
Una tipología 255
La axiomatización como caricatura. 259